PII
0584

teatrul

Nr. 3 (Anul VI) Martie 1961

În acest număr :

TRANDAFIRUL NEGRU

Schiță dramatică
într-un act

de M. Davidoglu

TEATRUL „CONSTANTIN NOTTARA“

(fost TEATRUL ARMATEI)

Bd. Magheru nr. 20 — Telefon 12.90.05

prezintă:

SALA MAGHERU

Cînd înfloresc migdalii de Angela Niculescu-Plati

Regia: Mircea Avram

Pygmalion de G. B. Shaw

Regia: Sanda Manu

Fîntîna Blanduziei de V. Alecsandri

Regia: Ion Șahighian, maestru emerit al artei

Fiul secolului de I. Kuprianov

Regia: Sanda Manu

Nopți în Madrid de E. Hemingway

Regia: Andrei Brădeanu

Cyrano de Bergerac de Ed. Rostand

Regia: George Rafael

Scandaloasa legătură dintre d-l Kettle și d-na Moon de J. B. Priestley

Regia: George Rafael

Antoniu și Cleopatra de W. Shakespeare

Regia: George Teodorescu

SALA STUDIO

În căutarea extraordinarului de I. D. Șerban

Regia: Ion Șahighian, maestru emerit al artei

Viori de primăvară de Al. Stein

Regia: Gh. Cheța

Văduva isteață de C. Goldoni

Regia: Val Săndulescu

Musafiri nepoftiți de M. Stehlik

Regia: Florin Scărlătescu

În pregătire:

Primăvară timpurie de Aurel Mihale
Cîntă privighetorile de Lucia Demetrius
Ciocîrlia de Jean Anouilh

pI 0584

teatrul

Nr. 3 (anul VI) Martie 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

SUMAR

Pag.

ÎNTÎMPINÎND A 40-a ANIVERSARE A PARTIDULUI

AUTORI, REGIZORI, ACTORI, TEATRE
despre munca şi proiectele lor 1

TRANDAFIRUL NEGRU
Schiţă dramatică într-un act
de MIHAIL DAVIDOGLU 12

B. Elvin
TINEREŢEA CLASICILOR
Teatrul de Comedie : „Burghezul gentilom" 38

Florian Potra
„PASSACAGLIA"
pe scenele Teatrului Municipal, Teatrului de Stat din Timişoara şi Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare 46

Mira Iosif
IN LUMEA VISURILOR NEÎMPLINITE
Teatrul Municipal : „Menajeria de sticlă" de Tennessee Williams ; „Un strugure în soare" de Lorraine Hansberry . . . 56

Angela Ioan
De vorbă cu
ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU
despre alţii şi despre sine 64

DIALOGURI DESPRE TEATRU

Valentin Silvestru
PĂTRUNJELUL ŞI HREANUL . . . 71

PIA 635/3

CRONICA

„Profesorul Mamlock“ de Fr. Wolf (Teatrul Secuiesc de Stat din Tg.-Mureş); „Tînăra gardă“ de Alex. Fadeev (Teatrul de Stat din Galaţi); „Poveste din Irkutsk“ de A. Arbuzov (Teatrul Naţional din Cluj şi Teatrul de Stat din Timişoara); „Marţienii“ de Mihail Liber (Teatrul pentru Tineret şi Copii); Doctorul Aumădoare“ de V. Korostîlev (Teatrul „Ţăndărică“) 74

MERIDIANE

Radu Beligan

CÎTEVA ASPECTE ALE REGIEI CONTEMPORANE OCCIDENTALE 87

D-ALE TEATRULUI

O pagină de desene satirice de Benedict Gănescu 94

Desene de Silvan, Eugen Mihăescu şi Ioniţă Jianu

Coperta I: Leopoldina Bălănuţă (Valia Kalitina) şi Andrei Codarcea (Alexei Saveliev) în Prima întîlnire *de Tatiana Sîtina — Teatrul pentru Tineret şi Copii.*

Coperta IV: Scenă din Puterea întunericului *de L. N. Tolstoi — Teatrul Muncitoresc C. F. R.*

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Miile nr. 5-7-9 — Bucureşti
Tel 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali
şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT
lei 15 pe trei luni, lei 30 pe şase luni
lei 60 pe un an

ÎNTÎMPINÎND A 40-a ANIVERSARE A PARTIDULUI

AUTORI REGIZORI ACTORI TEATRE

DESPRE MUNCA ŞI PROIECTELE LOR

Teatrul nostru şi slujitorii lui sînt în plin efort de a da viaţă marilor sarcini pe care Congresul al III-lea al partidului le-a trasat oamenilor muncii şi oamenilor artei. Aceste sarcini presupun, în mod organic, întărirea înaltei funcţii care revine artei dramatice în creşterea şi educarea oamenilor muncii, spre identificarea intereselor lor particulare cu interesele generale ale construcţiei socialiste în ţara noastră, spre dăruirea lor întreagă acestei opere. Ele presupun cunoaşterea adîncă a realităţilor acestei construcţii, în stadiul actual, a perspectivelor ei, a elanurilor şi eroismului, a realizărilor şi frămîntărilor poporului muncitor, a psihologiei lui transformate şi în continuă transformare.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Lupta între nou și vechi, și îndeosebi, lupta pentru afirmarea și puritatea ideologiei marxist-leniniste în gîndirea și în morala oamenilor noi, ce se construiesc pe sine construind socialismul, lupta împotriva rămășițelor ideologiei burgheze și pentru lichidarea acestora, lupta pentru întărirea lagărului socialist și pentru afirmarea prestigiului său sporit în lume, pentru pace și libertatea popoarelor — iată cîteva din obiectivele majore care caracterizează deopotrivă viața și munca oamenilor muncii, ca și mișcarea noastră teatrală de azi. Atingerea acestor obiective este stimulată în lunile acestea de apropiata aniversare a 40 de ani de la întemeierea partidului nostru.

Istoria acestor ani, glorioasă prin tot ce a însemnat ea eroism, jertfă, atașament neabătut față de cauza poporului, este în același timp pilduitoare și îmbărbătează pe omul muncii, pe omul artei, în eforturile sale, îi dă un spor de elan în realizări, îl determină să întîmpine acest eveniment pe măsura marii lui semnificații.

Hotărîrea C.C. al P.M.R. cu privire la sărbătorirea acestei glorioase aniversări și Directivele adresate tuturor organelor și organizațiilor de partid, sindicale, ale U.T.M., cu privire la criteriile principale ale întrecerii socialiste în cinstea aniversării, au generat un climat entuziast de creație în rîndul oamenilor de artă. Scriitorii și colectivele teatrale se pregătesc să cinstească marea sărbătorire avînd în față obiectivul concret al Decadei dramaturgiei originale.

Am crezut de aceea util să încercăm a cunoaște și înfățișa cîteva din aspectele, foarte cuprinzătoare, ale activității, proiectelor, realizărilor în curs și perspectivelor de creație ale scriitorilor și oamenilor de teatru, însuflețiți de puternicul avînt creator care a cuprins întregul nostru popor muncitor.

CONȘTIINȚA COMUNISTĂ ÎN REFLECTAREA ACTUALITĂȚII

Munca creatoare a dramaturgilor este în chip firesc centrată în jurul realităților și problemelor construcției socialismului, așa cum ele apar luminate de marile învățăminte ale istoriei de luptă și victorii a partidului. Asemenea învățăminte au fost în mod nemijlocit puse în valoare de piese ca Întoarcerea *de Mihai Beniuc,* Oameni care tac, *de Al. Voitin,* Cînd scapătă luna *de Horia Stancu, care trebuie considerate nu ca simple evocări, ci ca adevărate demonstrații pentru îmbogățirea spiritului de partid în conștiința oamenilor. Ele se completează în perspectivă cu noi piese de aparentă evocare (în fond, de dezbatere a actualității în lumina trecutului), cum sînt* Vis împlinit *de Lucia Demetrius,* Primăvară timpurie *de Aurel Mihale,* Marele fluviu își adună apele *de Dan Tărchilă și altele.*

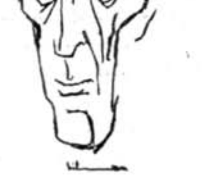
Al. Voitin ne-a făcut cunoscut că lucrează în momentul de față la Oamenii înving, *piesă care continuă pe cea reprezentată la Național și pe care autorul intenționează s-o termine înainte de sfîrșitul anului. Dacă* Oameni care tac *surprinde un moment din viața și lupta ilegală a comuniștilor,* Oamenii înving *tratează evenimentele de la 23 August 1944, mai precis insurecția armată, condusă de comuniști, din noaptea de 22 spre 23 August 1944. Se vor reîntîlni în această lucrare personaje din prima piesă: Axinte, Rada, studentul Mihai. Schița noii piese e terminată și primele scene scrise. În linii mari, Al. Voitin și-a prefigurat planul a încă două lucrări, una privind momentul naționalizării* (Oamenii sînt oameni), *și cealaltă, ajungînd pînă în actualitatea imediată* (Oameni sub stele). *O tetralogie, așadar, în întregime închinată luptei comuniștilor și partidului pentru socialism și fericire.*

La baza multelor lucrări inspirate direct din realitățile noastre de astăzi, din „sursa inepuizabilă" care este „avîntul uriaș al forțelor creatoare ale poporului" se află puternicul suflu eroic, marea cunoaștere a sensului istoriei, convingerea neabătută în victoria cauzei clasei muncitoare, de care au dat dovadă comuniștii de-a lungul celor 40 de ani.

Mihai Beniuc în mijlocul echipei artistice a Casei de cultură din Sebiș, raionul Gurahonț, regiunea Crișana

Mihai Beniuc *lucrează, de pildă, la o piesă:* Autorul moral, *care va dezbate o problemă de etică comunistă, problema răspunderii comunistului față de colectivul căruia îi aparține;* Aurel Baranga *închină noua lui piesă,* Gloria, *în curs de elaborare, luptei pentru însușirea tehnicii celei mai înaintate în industria noastră. Al Mirodan s-a inspirat în scrierea piesei* Căutătorii de comori, *dintr-o inițiativă patriotică a tineretului din uzinele „Ernst Thälmann";* Ochiul albastru *al lui Paul Everac înfățișează oamenii și faptele care au ridicat Hidrocentrala de la Bicaz. La piese noi lucrează scriitorii M. Davidoglu, Dorel Dorian, Titus Popovici, Al. I. Ștefănescu, Ion Istrati, și nenumărați alții. Toate acestea vorbesc — dacă ținem seama de mărturisirile făcute de unii dintre autorii lor — despre un orizont mult mai larg de cunoaștere, despre modalități artistice noi, corespunzătoare și fructificate de conținutul de viață reflectat în operele respective.*

LEGĂTURA CU VIAȚA — CONDIȚIA ÎNNOIRII CONTINUE A CREAȚIEI DRAMATICE

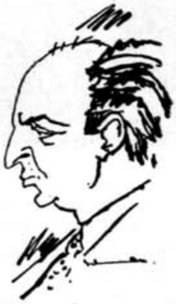


Horia Lovinescu

Horia Lovinescu, *de pildă, își denumește piesa la care lucrează, o piesă „de toate zilele" și socotește că specificul ei rezidă în faptul că e scrisă* astăzi, *după 16 ani de la Eliberare. Ce înseamnă, printre altele, acest specific? Horia Lovinescu consideră că însăși viața și, prin urmare, reflectarea ei veridică pe scenă au determinat o evoluție, un progres în scrisul dramatic, și în sensul* *că au fost depășite acele piese în care numărul comuniștilor era restrîns. A reflecta realitatea actuală înseamnă, pentru Horia Lovinescu, a aduce pe scenă în una și aceeași piesă, dacă nu unanimitatea, în orice caz, majoritatea personajelor avînd calitatea de comuniști, cu însușirile și lipsurile lor, așa cum ni-i înfățișează viața de toate zilele. Pe de altă parte, autorul* Surorilor Boga *socotește că viața și problemele personale ale acestor eroi nu pot fi privite izolat, și de aici, necesitatea de a profila destinul dramatic al personajelor pe un fond social care, în cazul piesei în lucru, este uzina.*

Interesant de relevat, din cele ce ne-a mărturisit Horia Lovinescu, este faptul că a sesizat deplasarea accentului și greutății specifice în piesa de teatru, spre oamenii cu trăsăturile cele mai noi.

NU O IMAGINE GENERALĂ, CI INDIVIDUALIZAREA ARTISTICĂ A OMULUI NOU



Paul Everac

Iată o lecție a vieții, pe care dramaturgii încep s-o aplice în practica lor scriitoricească. În adevăr, lecția aceasta o urmează și Paul Everac, a cărui ultimă lucrare dramatică, Ochiul albastru, *oglindește aspecte ale amplelor transformări revoluționare din țara noastră — așa cum ele se răsfring din construirea marii Hidrocentrale de la Bicaz — și influențele lor hotărîtoare în conștiința constructorilor ei.*

La această piesă — *ne spune Paul Everac* — am dus o muncă mai ordonată și mai sistematică decît în primele mele lucrări. Am locuit mai mult timp la Bicaz, atît anul trecut cît și anul acesta; faptul acesta m-a ajutat să culeg un bogat material documentar. Problema cea mai dificilă în construcția piesei a fost nu dezvoltarea unui sîmbure dramatic, ci selectarea materialului dramatic necesar, dintr-un abundent material de viață. Piesa îmi apare, de altfel, și acum, în faza încheierii ei, încă foarte încărcată, căci e greu să pui semnul egalității între selectare și abandonare, atunci cînd te afli în fața unei avuții „documentare", de prețul celeia întîlnite de mine. (Mi-am îngăduit, de aceea, să nu las pierdute aflările mele de la Bicaz și să încerc și un scenariu de film despre Hidrocentrală.)

Consider că sarcina dramaturgului este să fie ancorat în realitate și să reflecte noul din viața noastră, contribuind, pe măsura posibilităților sale, la întărirea acestui nou. Nu mai pot concepe munca mea de creație fără un contact cît mai strîns cu viața. De aceea, în afară de plecările mele în documentare propriu-zisă, mă bucur să pot avea o legătură permanentă cu o întreprindere din București, căci contactul permanent și sistematic cu viața oamenilor muncii ni se arată extrem de profitabil, dincolo de actul documentării faptice, pentru cunoașterea omului nou, a psihologiei și mentalității sale, și, de aici, pentru individualizarea artistică a unor tipuri despre care aveam pînă acum doar o imagine generală.

Multitudinea de fapte, de oameni și de procese de conștiință, pe care scriitorul le întîlnește în viața lui de fiecare zi și care devin material al creației sale, oferă și lui Dorel Dorian prilejul unor reflecții pe marginea propriei experiențe scriitoricești și a noii lucrări, aflate în curs de încheiere.

Dorel Dorian

EROII AU EVOLUAT, TRĂIND AZI ÎN PLIN MERS SPRE MÎINE...

De aproape doi ani lucrez la o piesă... Aceeași piesă și mereu totuși alta. Nu s-a schimbat, e drept, nici locul acțiunii — noua regiune petroliferă a Olteniei — n-am renunțat la nici una din datele așa-zis „primare“ ale conflictului, și nici măcar, la „învechita“ formulă a cazurilor-limită, a conflictelor surprinse în momentul lor culminant. Eroii însă au evoluat... Au devenit alții! Mai exact, cred, au devenit ceea ce s-ar fi cuvenit și ceea ce aș fi vrut să fie de la bun început: încercînd să trăiască nu „cîndva“, în imprecisa și comoda formulă „anii noștri“, ci, trăind cu adevărat azi, în plin mers spre mîine, în noua etapă a desăvîrșirii construirii socialiste, partinitatea devenindu-le o trăsătură intrinsecă, organică, definindu-se fiecare în parte ca erou — și comunist — în acțiune, în plină confruntare. Dar nu numai atît: eroii piesei au devenit alții, pentru că, activînd — din „vina“ conflictului — pe tărîmul complex al lichidării înrîuririlor educației burgheze din conștiința oamenilor, au simțit ei înșiși nevoia — firește și autorul — să depășească momentul finalurilor sentențioase, moralizatoare, și să solicite în piesă, ca și în viață, noile forme, obștești, de influențare a celor ce încalcă normele vieții sociale, apelînd în primul rînd la judecata opiniei publice, a colectivității. Și pentru că tot am început să vorbesc de eroii piesei: am încercat să reflect, firește, în acțiune. minunatul lor eroism, cotidian, adesea nespectaculos, dar nu mai puțin bogat în semnificații, eroismul — cu alte cuvinte — înțeles ca o dăruire a vieții pe parcursul unei întregi vieți. Firește că acest eroism cotidian nu exclude — nici în piesă — accepția eroismului ca dăruire a vieții într-o singură clipă, într-un moment culminant al dramei... Dar prea multă teorie! Fapt cert rămîne doar că reflectarea veridică a vieții impune și în dramaturgie lărgirea „ariei“ eroului pozitiv, și implicit, noi delimitări și regrupări de forțe — mă refer în primul rînd la lista personajelor antrenate în conflict — în funcție de gradul de înțelegere și apreciere a noului, de participarea mai mult sau mai puțin activă la lupta dintre vechi și nou. Eroismul — ca și accepția eroismului — va diferi de la unul la altul, după cum va diferi și modul lor de înțelegere a vieții. A fost nevoie însă, pentru aceasta, de un contact mai îndelungat cu adevărații eroi ai piesei — cei care mi-au inspirat-o —, documentarea încetînd să mai însemne numai cunoașterea vieții, ci și trăirea și retrăirea, înzecită ca intensitate, a conflictului. Am reușit sau nu, rămîne de văzut... Sper, totuși, ca la apariția acestor rînduri, piesa să fie predată vreunui teatru, și autorul „eliberat“ de situația de a vorbi el însuși despre încercările sale.

Mi-am mai propus cîndva, e drept — și n-am renunțat întrutotul — să realizez un ciclu de piese într-un act, cu mereu aceiași eroi. surprinși în cele mai diferite situații de viață, conflictele fiind inspirate din actualitate și — hai să mă laud! —

încercînd să fie uneori și de stringentă actualitate. În sfîrșit, un ciclu de piese pledînd pentru combativitate, vigilență, spirit de răspundere, combătînd mediocritatea, rutina, inerția, în numele unei continue nemulțumiri a fiecărui erou față de el însuși, de pe pozițiile a ce ar putea și ar trebui să devină. Dificultatea cea mare a unor astfel de piese — în afara descoperirii conflictelor înseși și a dezbaterii lor complexe, convingătoare, partinice — constă în realizarea unui anumit firesc și a unei mari simplități în tratare. De aci, poate — mulțumită acestui firesc —, ar rezulta și formule artistice oarecum diferite, cu un pronunțat caracter agitator. Firește, există o rezervă... Procesul îndelungat al formării conștiinței socialiste nu poate fi „îngrămădit" în limitele a 15–20 de pagini. Dar piesele acestea nici nu-și propun decît să marcheze începutul procesului, să reflecte acea hotărîre intimă care semnifică pentru fiecare personaj, definitiv și definitoriu, începutul schimbării și — dacă se poate, cu atît mai bine — momentul saltului calitativ. Iar în cazul în care, pe parcurs, vreunul dintre conflicte va protesta împotriva limitelor impuse de piesa într-un act — ce să fac? — voi încerca să fiu concesiv...

Am convingerea că aceste piese s-ar dovedi utile brigăzilor artistice de agitație și echipelor de amatori din întreprinderi... Iar dacă vreun teatru va considera că, grupînd trei-patru piese într-un act, s-ar putea realiza un spectacol, firește că m-ar bucura... Dar nu, și despre asta, tot după terminarea lor...

Din ansamblul noii recolte dramatice, la care ne putem aștepta într-un viitor apropiat, ne apare peisajul material și spiritual al realităților construcției socialiste în țara noastră, ca și al variatelor modalități stilistice pe care ele le generează. Totuși, nu putem să nu semnalăm, privind problematica și tematica generală a acestor lucrări, că în afara piesei Milionarii *de Ion Istrati, un sector important, acel al gospodăriilor agricole colective — care au început de mult să domine în lumea satelor, prin tot ce contribue ele material și spiritual la creșterea bunăstării și înnoirea sufletească a țăranului —, nu apare în suficientă măsură în preocupările creatoare ale dramaturgiei și teatrului nostru. Scriitorii noștri, ca și conducerile teatrelor, trebuie să sesizeze că în stadiul actual, problemele construirii socialismului la sate au încetat de mult să se limiteze la acelea pe care dramaturgia noastră inspirată de transformarea socialistă a agriculturii le-a consemnat pînă acum: lupta împotriva chiaburului, șovăiala mijlocașului etc. Că ele sînt de o complexitate, de o noutate și o forță dramatică ce nu pot fi ușor trecute cu vederea de privirile unui creator de artă ce se apropie de ele.*

ACTUL ARTISTIC NU POATE FI ÎNȚELES DESPRINS DE VIAȚA CETĂȚENEASCĂ

Este firesc, în această ambianță de fierbinte clocot creator, ca și ceilalți oameni de teatru — regizorii, actorii, în general colectivele teatrelor și conducerile lor — să fie preocupați în mod serios de felul în care se vor prezenta la Decada dramaturgiei originale și, prin aceasta, de felul în care vor întîmpina marele eveniment al aniversării. Grija pentru o continuă creștere a nivelului artistic

Radu Beligan, discutînd cu inginerul Ștefan Rădvan, unul din constructorii docurilor viitorului Combinat Siderurgic de la Galați

se însoțește la oamenii de teatru, de dorința de a cunoaște tot mai bine viața și de a lega tot mai strînse relații cu masele muncitoare, cu preocupările, cu munca lor. Actul artistic nu mai poate fi înțeles pentru ei, desprins de viața cetățenească, dezlegat de cunoașterea vieții poporului.

Sînt în acest sens semnificative cuvintele lui Radu Beligan, deputat în Marea Adunare Națională, directorul Teatrului de Comedie din București.

La fel cu toți oamenii muncii din patria noastră, întîmpin cea de a 40-a aniversare a partidului nostru, muncind, muncind intens, atît pe plan profesional cît și pe plan obștesc, fiindcă nu pun nici un hotar, nu văd nici o deosebire între aceste activități. Eu consider că aceste două planuri ale activității mele se conjugă într-o simbioză desăvîrșită, și fie că sînt pe scenă, fie în mijlocul oamenilor muncii, mă domină același sentiment de răspundere pentru ceea ce fac. În ultima vreme legăturile cu viața au crescut mult. Am călătorit prin țară, prin orașe și sate, și am avut revelații multiple, într-un cuvînt, am realizat apropierea mai strînsă de „teren“, fapt care va contribui, fără îndoială, la îmbogățirea conținutului profesiunii mele. Cînd interpretez pe scenă destinul Celebrului 702, consider că realizez și o muncă obștească, făcînd cunoscut oamenilor noștri, strivitorul mod de viață american, legile sale violente și inumane. Totodată, oamenii pe care i-am cunoscut, activiștii de partid, președinții de gospodării colective, țăranii muncitori mi-au deschis orizonturi mari, mărturisesc — înainte doar teoretic bănuite — asupra nivelului înaintat de gîndire al contemporanilor noștri, oamenii noi ai zilelor noastre.

Pe amplasamentul marelui Combinat Siderurgic de la Galați: un grup de ziariști, scriitori și actori ai Teatrului de Comedie, în frunte cu Radu Beligan, în documentare

Am fost de-a dreptul impresionat de maturitatea politică, de orizontul larg de gîndire al acestor activiști de partid și activizatori ai conștiințelor, care duc o muncă eroică și zilnică, pentru construirea societății socialiste în țara noastră...

AUTORI, TEATRE, PUBLIC — O UNITATE!

Actorii constituiţi în brigăzi teatrale, care colindă regiunile cele mai îndepărtate, prezentînd unui public proaspăt, lucrări corespunzătoare setei lui de frumos, ca şi setei lui de a cunoaşte; turneele teatrelor, şi în ultima vreme exemplul Teatrului de Comedie, care s-a deplasat cu un colectiv de scriitori, ziarişti şi actori, pe unul din cele mai importante şantiere ale planului nostru şesenal — Combinatul Siderurgic de la Galaţi — pentru a descoperi acolo sîmburele unui viitor spectacol agitatoric, toate acestea sînt vrednice de semnalat ca elemente noi în procesul continuu de reciprocă înrîurire dintre realitate şi artă. În adevăr, Lucian Giurchescu, regizor la Teatrul de Comedie, vorbindu-ne despre această iniţiativă, luată în vederea participării teatrului la Decada dramaturgiei originale, se ocupă şi de consecinţele ei fireşti în creaţia colectivului şi a scriitorilor de teatru:

Această acţiune de a surprinde actualitatea în ce are ea mai inedit, mai nou, constituie o preocupare permanentă a colectivului nostru.

Teatrul îşi propune de asemenea să formeze o echipă de dramaturgi, legaţi de colectivul nostru, neexcluzînd, bineînţeles, posibilitatea pentru oricare alt scriitor de a colabora cu noi. Vrem să promovăm cît mai mulţi tineri, să îndrumăm cît mai multe condeie talentate pe calea scrisului dramatic; să căutăm, să scoatem la lumină, să „consacrăm“ cît mai multe talente care nu şi-au încercat încă forţele în domeniul dramaturgiei.

În altă ordine de idei, pe planul spectacolului, sîntem preocupaţi de realizarea unei cît mai mari expresivităţi scenice. Sîntem în căutarea acelor mijloace de comedie care să exprime cît mai pregnant ideea piesei şi caracterul personajelor. Pentru aceasta vrem să folosim tot arsenalul de mijloace de care dispune comedia, fără a dispreţui sau neglija nici unul dintre ele. Personal, vreau să realizez un contact cît mai direct şi continuu cu sala, solicitînd o cît mai activă participare a spectatorului la evenimentele de pe scenă, să-l „oblig“, concomitent cu judecarea eroilor piesei, la un proces de autojudecare a sa, în funcţie de cerinţele contemporaneităţii.

SĂ DĂM SCENEI MĂREŢIA ACTUALITĂŢII!

Pentru realizarea unor spectacole cît mai eficiente, în raport cu înalta semnificaţie a aniversării, unele teatre depun de pe acum eforturi pentru închegarea unei cît mai strînse legături cu autorii, pentru asigurarea unor cît mai valoroase texte dramatice, în stare să capete, la Decada dramaturgiei originale, o expresie scenică de mare ţinută artistică.

În tendinţa de relevare a grandiosului, agitatoricului şi înălţătorului în spectacol, se înscrie şi strădania lui Horea Popescu, care va pune pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R. piesa Ochiul albastru.

Acum, în lunile din preajma aniversării partidului — *ne spune regizorul* — sînt prins cu trup şi suflet în munca de montare a piesei *Ochiul albastru*, cu care teatrul meu va participa la entuziasmul şi bucuria generală. Paul Everac aduce în ultima sa piesă o pasionată confruntare între nou şi vechi, axîndu-şi tematica şi acţiunea pe anii aspri, dar bogaţi în împliniri, ai construirii Hidrocentralei de la Bicaz. Se înfruntă aici rutina cu progresul, prejudecata sau superstiţia cu gîndirea limpede şi înaintată. Personal, văd în *Ochiul albastru* un fel de epopee a Bicazului, o *epopee*, în care se împletesc nenumărate destine, şi pe care autorul a vrut s-o trateze pe trei filoane paralele, urmărind transformarea unor tineri muncitori, a unor ţărani şi a unor intelectuali, prin contactul lor cu şantierul.

De obicei, cînd vorbim de *epopee*, ne gîndim la nararea unor fapte consumate de mult în istorie, eroii acestor fapte căpătînd un anumit nimb, care se traduce și într-un limbaj mai mult sau mai puțin retoric. Din vechiul concept de epopee voi căuta să rețin îndeosebi grandiosul, planurile și desfășurările ample. Dimpotrivă, în ce privește limbajul scenic, voi căuta să mă apropii cît mai mult de autenticitatea caracterelor și situațiilor dramatice culese aproape pe viu de către autor. Așadar, m-aș angaja să aduc dimensiunile de epopee ale zilei de azi în spectacol, cadrul istoric fiind al strictei contemporaneități.

În termeni scenici, voi încerca să asigur spectacolului o mare amplitudine și respirație, voi încerca să fac mereu prezent fondul social — marea hidrocentrală — pe care se profilează eroii contemporani ai lui Everac. Îmi dau seama că sarcina e grea și însăși construcția piesei mă va obliga la o susținută „cavalcadă" pe trei planuri, în trei medii diferite, aproape paralele. Mi-au trecut și îmi trec prin minte multiple soluții scenice, dintre care dezvălui deocamdată una singură: mă gîndesc să întăresc factura dorită a spectacolului prin comentariul și prin intervenția în acțiune a unui cor. Dar această sarcină aș încredința-o unei orchestre (simfonice sau semisimfonice, așezată cu tot volumul ei pe scenă), care să facă parte integrantă din spectacol, împlinind în același timp două funcții: de comentariu „coral" și ilustrare muzicală. Elaborarea partiturii muzicale cu o funcție atît de însemnată a fost încredințată compozitorului Theodor Grigoriu, și am convingerea că rezultatul va fi cel scontat.

Dar, dincolo de orice soluție ingenioasă și expresivă, mă voi declara mulțumit de munca desfășurată abia atunci cînd spectatorul va fi profund mișcat și mobilizat de învățătura pe care va putea s-o tragă din *Ochiul albastru*, reținînd lecția de muncă, de transformare a conștiințelor spre o treaptă superioară, de fierbinte patriotism, pe care ne-au oferit-o minunații constructori de la Bicaz.

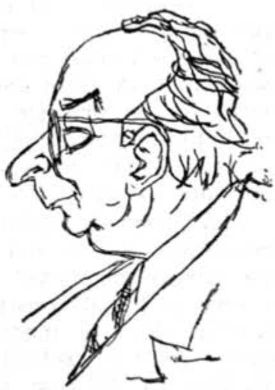
FUNCȚIA EDUCATIVĂ A INTERPRETULUI...

Preocupările pasionate pentru împlinirea artistică a creației scenice, stimulate de elanul general către creșterea calitativă a actului creator și afirmarea măiestriei, stau în egală măsură și în atenția interpreților noștri. De pildă, Ștefan Ciubotărașu, interpretul de neuitat al soldatului Șadrin și al comunistului Dănilă Bulz, socotește aniversarea partidului „nu numai un eveniment personal, de bucurie restrînsă la propria sferă de activitate și realizări".

Evenimentul — *ne spune Ștefan Ciubotărașu* — este al întregului popor, iar realizările obținute pe plan de artă și de teatru nu sînt decît o infimă parte din mărețul ansamblu de cuceriri, pe care le-a dobîndit poporul condus de partid. O contribuție personală modestă voi căuta să aduc prin interpretarea personajului Mastacan din comedia *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan, în curs de montare la Teatrul de Comedie.

În Mastacan, Ciubotărașu vede un om dintr-o generație și cu o formație veche, care izbutește să facă pași înainte în societatea noastră. Este și el un constructor al vieții noi; mai mult, el e chemat chiar să educe pe cei tineri. Dar, ecouri din vechea lui educație se mai fac încă simțite. Ecouri din vechea influență a banului și din vechea prejudecată a puterii „bîtei", și tocmai împotriva acestor rămășițe, se va ridica Ciubotărașu în rolul interpretat, subliniind contradicțiile și zbuciumul din sufletul lui Mastacan, scoțînd la iveală biruința, *pe care influențele noi, sănătoase, o vor avea în sufletul lui Mastacan, dizolvînd deprinderi vechi și perimate. Ștefan Ciubotărașu ne asigură că va face totul pentru ca frămîntarea lui Mastacan să fie înțeleasă și, mai ales, pentru ca rezolvarea ei pozitivă să constituie un bun exemplu de urmat. Odată cu cîștigarea totală a lui Mastacan la principiile morale ale vieții noastre socialiste, și prin ilustrarea scenică a acestei cuceriri, artistul are ambiția de a contribui și cu acest rol la educarea și formarea în spirit nou a acelora care, în măsură variabilă, mai au nevoie de acest lucru.*

...ȘI EDUCAREA VIITORILOR INTERPREȚI



Ion Finteşteanu

Dacă funcţia educativă a artistului — despre care vorbeşte Ştefan Ciubotăraşu — este o preocupare firească pentru un profesionist al scenei, ea devine cu atît mai mult, şi mai arzător, o preocupare în rîndul acelora chemaţi să-i formeze pe înşişi aceşti viitori profesionişti ai scenei.

Ion Finteşteanu, în calitatea lui de pedagog, ne-a declarat:

Corpul didactic al Institutului de teatru „I. L. Caragiale" a înţeles că este răspunzător de felul cum pregăteşte pentru teatru şi pentru viaţă, tinerele mlădiţe care îi sînt încredinţate. Şi, în spiritul acestei răspunderi, îşi duce cu multă grijă munca. Ca prim punct al activităţii noastre se înscrie, fără îndoială, lupta pentru dezvoltarea conştiinţei cetăţeneşti a studenţilor. Studentul-actor este îndemnat şi îndrumat să cunoască realitatea şi să o studieze. Numai aşa poate el să înţeleagă problemele societăţii în care trăieşte şi perspectivele ei de dezvoltare. Studenţii Institutului de teatru au înţeles că — pentru a pătrunde în adîncul problemelor de viaţă — actorul-cetăţean trebuie să fie în acelaşi timp şi un cercetător ştiinţific şi că fondul de idei al artei sale se găseşte în învăţătura marxist-leninistă. Înarmat cu această învăţătură, el va putea deveni un mesager al marilor idealuri umane.

Pentru aceasta noi am studiat şi studiem problemele pieselor revoluţionare, înregistrînd reale progrese şi succese cu *Uraganul, Ruptura, Tragedia optimistă* şi, mai recent, *Poemul lui Octombrie.*

Am fost pe bună dreptate criticaţi că n-am inclus piese originale, dar dacă privim repertoriul pe întregul an şcolar, vedem că figurează *Surorile Boga* de H. Lovinescu (cu toate clasele anului IV) şi *Secunda 58* de D. Dorian. Noi căutăm şi aşteptăm întotdeauna cu nesaţ literatura dramatică nouă, dar aici, de bună seamă, nu este vorba numai de tematică, ci şi de împlinirea unor exigenţe pedagogice. În această lumină, se înscrie şi reconsiderarea clasicilor, prin spectacolele Alecsandri şi Caragiale.

Una din contribuţiile noastre la sărbătorirea aniversării partidului va fi montarea scenică a unui *Poem*, alcătuit din versuri din opera lui Marcel Breslaşu. Au şi fost alese momentele nodale din istoria şi lupta partidului şi ajunge să cităm că nu vor lipsi episoade ca: Iaşul 1917, cu primele ecouri ale Marii Revoluţii Socialiste, înfiinţarea partidului (1921), luptele greviste din 1933, lupta împotriva fascizării ţării, culminînd cu insurecţia armată de la 23 August, pînă la realizările importante ale zilelor noastre. Poemul va fi montat cu concursul întregului Institut.

Dar toate acestea privesc, desigur, sarcinile obişnuite ale Institutului, nu sînt manifestări structural noi. De aceea, ne-am gîndit să întîmpinăm aniversarea partidului şi cu un fapt cu totul nou, inedit. E vorba de iniţiativa de a crea pe lîngă Institutul de teatru şi Studioul acestuia, un *cenaclu de dramaturgi,* invitînd acolo atît pe cei consacraţi, cît, mai ales, pe cei tineri. Vom încerca să-i facem să vibreze la unison cu noi pentru arta teatrală, să-i cîştigăm pentru scena noastră. Ne-am gîndit chiar şi la unele teme, pe care le-am propune în vederea scrierii de piese. Pe scurt, Studioul Institutului de teatru are ambiţia de a da şi el *premiere absolute* cu piese originale.

Dina Cocea

TEATRUL NOSTRU:
MESAGER DE PACE ÎN LUME

Ne aflăm, așadar, în fața unei foarte largi și variate mișcări de idei, de elanuri, de căutări și de perspective, care ating toate sectoarele frontului nostru teatral. Această pasionată efervescență creatoare e de natură să făgăduiască aniversării partidului, nu numai o întîmpinare demnă de anvergura acestui eveniment, dar și să constituie un real pas înainte în dezvoltarea teatrului nostru realist-socialist.

Bunul renume cîștigat peste hotare de teatrul nostru, în anii revoluției culturale, conduse de partid, este și el edificator pentru sporirea prestigiului său. Actrița Dina Cocea, membră în conducerea Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), ne-a împărtășit cîteva lucruri în sensul acesta.

E firesc sentimentul de mîndrie — *spune Dina Cocea* — pe care-l simte fiecare artist pentru prestigiul obținut de el și de arta lui în mijlocul poporului său. Acest sentiment însă devine mult mai puternic, atunci cînd, departe de patrie, pretutindeni unde teatrul romînesc e cunoscut — fie prin turneele noastre, fie prin literatura noastră dramatică —, sesizezi în ochii oamenilor din străinătate, lucirea unor gînduri de admirație, a unor sentimente care constituie autentice omagii aduse artei noastre. Teatrul nostru își trage puterea din zămislirile vieții însăși și-și împlinește menirea fiind purtătorul de cuvînt al acestei vieți noi. Fie că am stat de vorbă cu vechii și bunii prieteni Alexei Arbuzov și Jurii Zavadski, la Moscova; fie că am discutat cu Jean Darcant, secretarul I.T.I. din Paris, sau cu Vincenzo Torraca, directorul Teatrului Eliseo din Roma; fie că am ascultat impresiile americancei Rosamond Montgilder, vicepreședinta I.T.I., sau că am schimbat păreri cu Milan Bogdanovici, directorul Teatrului Național din Belgrad, pe toate meridianele m-au întîmpinat numai cuvinte de laudă și stimă la adresa teatrului nostru de azi. Trecînd peste hotarele țării, cuvîntul artei noastre — un cuvînt animat de fierbinte patriotism socialist și, în același timp, de un fierbinte sentiment internaționalist proletar — întărește puternic, acolo unde dăinuiesc încă alte orînduiri decît a noastră, orînduiri vechi, crepusculare, speranța că lumea se schimbă, că viața umană are preț, că învinge adevărul. Acesta este cuvîntul răspîndit și de teatrul nostru, iar cei ce-l ascultă, îl iubesc, îl prețuiesc, cred în el. Aniversarea a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din Romînia va fi desigur un prilej de trecere în revistă a realizărilor artei și teatrului nostru realist-socialist, ale scriitorilor, actorilor, regizorilor și scenografilor noștri, care va prilejui publicului clipe de mare bucurie estetică, de sporire a cunoștințelor sale despre realitatea zilelor noastre, transfigurată în expresia ei artistică.

În bilanțurile făcute cu prilejul aniversării partidului va fi cu neputință să nu se țină seamă și de felul în care arta noastră s-a impus peste hotare, de prestigiul cîștigat pretutindeni, acolo unde ne purtăm mesajul de pace și prietenie.

Cuvîntul autorului

Mă aflam astă-vară la Reșița, dornic să-mi revăd vechi prieteni. Pe Sebastian Mazilu, maistrul principal de la hala turnătoriei, pe Stubnya Matei, prim-maistru la oțelărie, pe Gropșan Dumitru, prim-maistru la furnale, pe bătrînul Obradovici — eroii mei din Cetatea de foc.

Ideea piesei de față s-a născut ulterior. Noile oțelării reșițene, cu capacitatea lor uriașă de azi, cer muncitori cu o înaltă calificare — prim-topitori la nivelul unor adevărați maiștri. Se cere azi prim-topitorilor, în primul rînd, școală. Școală de maiștri. Unii din ei, oameni care conduseseră șarje în valoare de sute de milioane, stau azi pe băncile școlilor ca orice învățăcel.

Aceasta a fost dintru început ideea piesei!

Ulterior, un personaj secundar, Victorița Dudu, care trebuia să exemplifice tentațiile lui Tiberiu Postole, această Victoriță — aproape fără voia autorului — a început să „pătrundă“ în piesă, să capete amploare, dominînd celelalte personaje, schimbînd pînă și arhitectonica textului dramatic.

De unde autorul își propusese să arate cît e de greu să ajungi la învățătură, să dobîndești înalte cunoștințe, iată că mesajul piesei s-a axat pe o cu totul altă direcție: orice om care mai are în adîncul său o urmă de cinste, de puritate, în drumul acesta al său, în contactul cu clasa muncitoare, va fi recuperat și redat vieții cu tot ce are frumos în el, cu tot ce are frumos și bun.

Mihail Davidoglu

MIHAIL DAVIDOGLU

TRANDAFIRUL NEGRU

Schiță dramatică într-un act

PERSONAJELE:

Victorița Dudu,	*laborantă;*
Florica Băețan,	*laborantă;*
Postole Tiberiu,	*prim-topitor O.S.M.;*
Ponoran Ion,	*topitor;*
Bologa Ștefan,	*maistrul principal al oțelăriei;*
Ionci,	*laborant și — în orele libere — cîntăreț și filozof*

Acțiunea se desfășoară în încăperea lui Ponoran Ion. Odaie de om tînăr, cu preocupări pentru carte și studii. Primul plan, dreapta, ușă. Fund, ferestre mari. Ori de cîte ori se dau de o parte perdelele — peste olanele acoperișurilor — se întrevăd siluetele celor cinci coșuri ale oțelăriei. Din cînd în cînd, fereastra este cuprinsă ca de un incendiu. O nouă șarjă a fost turnată sus, pe platoul oțelăriei. Pe parcurs, ca un decor sonor, se aud chemările și șuierul locomotivelor uzinale, iar mai încolo, punctînd noaptea de vară, ajung pînă aici stridențele macaralelor din hala de turnare, cu clopotele lor insistente.

PONORAN *(se aude cum descuie ușa, a trecut pragul, și cînd să închidă ușa, cuiva de afară):* Mulțumesc Mori-nene. Mulțumesc. Ai auzit bine ce-ai auzit, dar poate că nu plec. Nu mai plec. Nu s-a întîmplat nimic. Cine spui că m-așteaptă? Prim-maistrul? Poftește-l, te rog. Poftiți, tovarășe Bologa! *(Se trage de o parte să-i facă loc lui Bologa.)*

BOLOGA: Am trecut să te văd. Hi-hi-hi! Că nu ne-am văzut de mult. *(Și-i trage una pe spate.)*

PONORAN: Încă una, și m-ai curățat. *(Rîde, rîde și Bologa.)*

BOLOGA: Na, mă Ioane! Trebuia adică să te dai plecat, ca să mă-ndur să-ți văd casa. Să văd și eu cum trăiești. Asta, trece-mi-o la autocritică. Hai repede, pînă nu desfund sticlele celea. *(Pune pe masă două sticle, mai pune și un pachet.)* Că vezi, eu am venit să ne luăm rămas bun. No, hai vino și tu pe masă cu un păhărel, două, că ești gazdă, chipurile, nu? Și zic că rău îmi pare, că-mi spuneam chiar: „Copilul ăsta a fost bun muncitor. Topitor eu l-am scos și mi-a stat om de bază, ce mai!“ Asta laudă trece-ți-o degrabă prin urechi și caută s-o uiți. *(Între timp, a destupat o sticlă și a turnat în paharele aduse de Ponoran.)* Apoi, pentru carte și ca să te întorci maistru cu școală și-ți mai doresc să răzbați cu răbdare și să fii sănătos, și drum bun!

PONORAN: Mulțumesc pentru tot, dar nu plec.

BOLOGA *(a lăsat paharul neatins):* Cum asta, nu pleci?

PONORAN: Nu plec.

BOLOGA: Tu, Ioane, îți rîzi de mine. *(Ponoran tace.)* Cum? Ți se face cinstea ca să fii trimis la școală, doi ani de școală fără altă grijă decît să înveți, să înveți... Apoi, noi ăștia bătrînii nici în visurile noastre...! Și cui i-ai spus? Știe careva?

PONORAN: Pînă acum nimeni.

BOLOGA: Da' din ce, de unde-ți veni?

PONORAN: Trebuia să plec cu Tibi — cu Tiberiu Postole.

BOLOGA: Așa.

PONORAN: Și el, Tibi, nu pleacă la școală. Nu vrea.

BOLOGA: Am auzit eu ceva. Și ce-are a face?

PONORAN: Păi, cum îi pornit... A apucat-o prost. Prost de tot.

BOLOGA: Știu. Se știe tot.

PONORAN: Nu pot să-l las. Acum nu pot și nu vreau să-l las. Singur nu știu ce s-o alege de el.

BOLOGA: Că nu rămîne el singur. Și nici nu rămîne, c-o pleca și el.

PONORAN: Nu pleacă.

BOLOGA: S-o fi socotind că știe tot. *(La tăcerea lui Ponoran.)* Apoi, să nu-i adun una lîngă alta șarjele unde l-am scos de urechi eu! I le pun în față, să se vadă ca într-o oglindă. Să-l vezi atuncea fuguța la școală.

PONORAN: Nu. Nu-l cunoști. Nu pleacă. Și cu el aici, nu plec nici eu.

BOLOGA: Și mă rog, de ce?

PONORAN: Sîntem — adică amîndoi am pornit odată. Am fost prieteni buni, și mai mult. Și-apoi, răspund pentru el. I-am dat recomandația de partid.

BOLOGA: Da' noi ceilalți, unde ne socotești că sîntem?

PONORAN: Mi-e prieten.

BOLOGA: Da' tu lui?

PONORAN: Și eu...

BOLOGA: Prieteniile din tinerețe îs prietenii tari, se știe, și-i bine că-i așa. Da' și viața să ți-o trăiești socotită. Cinstit și cum se cuvine. Iar cu Tibi, păi de-a fi să-l iei pe sus și tot nu te lăsa. Da' ți-l ajung eu îndată, acolo, pe platou. Și cum ți l-oi freca, las' numai.

PONORAN: Degeaba, că nu se dă plecat.

BOLOGA: Nu se dă plecat?

PONORAN: Nu.

BOLOGA: Și nu pleci nici tu... *(Pauză.)* Spune, mă, că ți-i frică de carte. Ți-i frică. Și eu îmi ziceam, așa, că-ți place să înveți.

PONORAN: Îmi place.

BOLOGA *(înfuriat):* Apoi dacă-ți place, ce dracu' stai și nu te duci. Du-te! Pleacă! Să fi fost școli de astea de maistru, cînd eram topitor, la anii mei tineri! La capătul țării, cu pîne uscată și apă, și tot m-aș fi dus.

PONORAN: Și cu Tiberiu cum rămîne?

BOLOGA: Că-i este lui de carte ca babei de moarte. El, Tibi, să ciupească un ban mai mult. Și dacă e să iasă la față cu ce-a făcut și a dres, și mai bine. (*Cu un gest.*) Eh! Mi-i prim-topitor și-i îndemînatic și priceput. Se cheamă că ce știe, eu l-am învățat. Da' uite că nu mi-s mîndru de cum l-am învățat. (*Privindu-l lung.*) Și zi așa, măi Ioane, fără Tibi nu pleci? Ha-ha-ha! Nu de alta, da' vezi că eu așa-mi făceam socoata: în doi ani se-ntorc băieții meșteri. Tocmai bine intru și eu în pensie și merg la Caroșova sau la Buhui, la lac, ori poate în sus la Claus. Urc c-o unghiță lungă, lîngă mine o flașcă cu vinars. Bătrîna mi s-a pierdut, da' iau eu alta, una de la noi, o sifonăreasă... (*Brusc lovindu-se peste frunte.*) Na stai...! (*Cu intenție privind încăperea.*) Apoi, nu e urîtă încăperea asta a ta. Ba-i faină. Numai că-i prea mare pentru unul singur.

PONORAN: Spuneam s-o aduc o vreme pe mama.

BOLOGA: Și crezi tu c-o coborî ea din sus de Meria? Să-și lase ea muntele pentru patru pereți, fără alt suflet de om, să schimbe o vorbă, un cuvînt?! Ori tot nu m-ai înțeles?

PONORAN: Ba te-am înțeles.

BOLOGA: Atunci, ce mai stai? Că nu-i de stat. (*Cu un gest de alint.*) Că e om cumsecade și că e vrednică, mă!

PONORAN: Nu știu de cine vorbești!

BOLOGA: Ei, nu știi... Florica. Florica lui Lazăr Băețan de la fabrica veche. Ha, ha, ha! Că am și eu ochi să văd. (*La tăcerea lui Ponoran.*) Da' tu de ce taci?

PONORAN: Păi n-am ce răspunde.

BOLOGA: Cum n-ai ce răspunde? Apoi că-i fi avut un gînd cu ea. Te întreb ce gînduri ai cu ea.

PONORAN: Eu?

BOLOGA: Da' cine, tata? Acuma, nu cumva te-i trage deoparte?

PONORAN: Nu mă trag deoparte, dar vezi că ea, Florica...

BOLOGA (*negru de furie*): Nu se trage deoparte, „dar vezi că ea, Florica..." Ori nu-i fată vrednică și cinstită? Și pe deasupra frumoasă și bună... om de-al nostru! Răspunde! Hai, răspunde!

PONORAN: Îi tot ce spui. Și mai mult.

BOLOGA: Atunci!

PONORAN: Eu te-aș ruga, tovarășe Bologa, să lăsăm asta.

BOLOGA: Ba nu las, nimic nu las. Adică, așa mă cunoști tu pe mine? Și socotești tu, Ioane, că prim-maistrul Bologa Ștefan e omul acela...? Îmi pare rău. De o mie de ori îmi pare rău. V-am văzut. Amîndoi tineri și cuminciori. Tu mi-ești topitorul la patru. Și pe Florica o știu din vecini. O știu de mititică. Ca o floare, sub ochii mei s-a ridicat. Și-acuma în urmă am văzut-o slăbită și parcă era și plînsă, da' n-am luat seama... Vas-că de-asta i-au pălit obrajii — obrăjorii ei de floare — fiindcă sub chip de om i-a venit înainte un cîne și-un ticălos. Și pe nemernicul și mîrșavul ăsta l-am crescut și l-am ținut la piept, eu?! Să nu te mai văd în ochi!

PONORAN (*izbucnind și el*): Da' nu-i vorba de mine! Și nu eu...

BOLOGA: Da' cine! Și ce s-o alege acuma de ea? Răspunde.

PONORAN: N-am ce să răspund! Și dacă ți-e în grijă de Florica, apoi vorbește cu Tiberiu Postole.

BOLOGA: Tiberiu!

PONORAN: Da. Tiberiu. Cu mine dac-ai văzut-o, mergea ca să nu fie singură. Asta pînă-l întîlnea pe Postole.

BOLOGA: Apoi de Tiberiu — așa mi-a ajuns la ureche... Se ține cu una care-l ciugulește de bani. Cu linguroiul, așa-l mănîncă. O fișneață cu motor. Mai mînce-o și dracu' cu neamurile lui. (*La tăcerea lui Ponoran.*) Adică, el, Tibi, e și cu una și cu alta?

PONORAN: Acuma-i mereu numai cu asta nouă!

BOLOGA: Și de Florica nu vrea să știe?

PONORAN: Nu vrea!

BOLOGA: Și ea, sărăcuța, se uscă pe picioare și se prăpădește. Proaste-s, mă, muierile! Proaste, de dau în gropi. Da' tu de ce nu-mi răspunzi nimic?

PONORAN: N-am ce răspunde!

BOLOGA: Da' spune că nu-i adevărat. Ia-le apărarea, că ești om tînăr. Om tînăr! Pe dracu'. Că dacă erai om tînăr, Florica după tine se ținea, și nu după bezmeticul și hîrbarețul ăsta. Da' lasă că vorbesc eu cu el.

PONORAN: N-are rost.

BOLOGA: „N-are rost". Ia numai auzi-l! Adică, aicea „nu se poate", acolo „degeaba", dincoace „n-are rost". Da' ce-i cu tine, mă? Și cine ești ? *(Privindu-l lung.)* Ioane, uită-te în ochii mei și spune-mi ce prieteni ai. Cu cine te iei ? El, Tibi, îi cu poama asta a lui, dar tu cu cine te-ai înhăitat ? Cu cine ?

PONORAN: Cu nimeni.

BOLOGA: Te-ntreb, cu cine te vezi mai mult.

PONORAN: Cu nimeni.

BOLOGA: Cum așa, cu nimeni ! Da' cînd ieși din lucru, cu cine te iei ?

PONORAN: Nu prea am vreme, că am de citit. Am mult de citit. Aproape că nu dovedesc.

BOLOGA: Ce mai cititor ! *(Privește în jur, umblă printre cărți.)* Și te ții mîndru de atîtea cărți ? C-ai ajuns să le citești... Da' de tovarășii tăi te-ai tras deoparte.

PONORAN: Nu.

BOLOGA: Ba da. Altfel, nu ajungeai să gîndești: „că nu se poate, că n-are rost". Păi cine ești tu, măi tată ? Ori te pomenești că-ți tragi învățătura de la vreun trîndav din chiliile de piatră ale Călimanului ! *(Ponoran rîde.)* Nu rîde, că nu-i de rîs și nici că pot trece așa, că-mi ești muncitor. Muncitor. Om. Om viu, mai viu ca toți oamenii și mai om. Om care trece prin viață luminat și luminînd, ca stelele pe cer. Cu mintea și trupul să răstoarne și munții, dacă-i bine și trebuie. Nu rîde, mînzule, că așa, la anii mei... *(Și-i trage una de prietenie.)* Spuneai că încă una, și te-am curățat, da' tu abia te ții de rîs. *(Cu alt ton.)* Pregătește-te de școală. Strînge ce ai de strîns și nici o vorbă. Iar cînd ți-a veni dom' Tibi, aruncă-te pe el și freacă-l la sînge. Nu-l cruța, că nu-i timp de cruțare. De a fi nevoie, ia-l pe sus... Și să nu te mai prind cu vorbe sau gînduri de-astea popești... Așa. *(Între timp, a dat de o parte perdeaua.)* Ia uite: dau fonta la cinci. La cinci e Tibi, nu ?

PONORAN: Tibi.

BOLOGA: Păi el, cine altul. *(Se uită la ceas.)* Iar a scos șarjă rapidă. Spui: „un păcătos !" Da' uite că-n meserie nu-l ia nimeni. Na. Atunci, să ne ducem și noi. *(Deschide ușa.)* Va să zică: „Nu pleacă Tibi, nu plec nici eu..." Ha, ha, ha ! Om serios, și-și dă boii pe gheață. *(A închis ușa și întorcîndu-se înspre Ponoran.)* Ai să mă întrebi că ce vă intru atîta în suflet. Da' eu pe cine am decît pe voi ? Fii-mea, vezi bine, cu treburile de acasă, cu bărbatu-său. Iar ginere-meu, o fi el om bun, da-i cum își spune și el: „altă branșă", alt soi de om. *(Cu un of.)* Nici cu nepoți nu m-a învrednicit, păcătosul ! *(Iar a deschis ușa, dar parcă tot nu-i hotărît să plece, cînd deodată vesel.)* Ia uite-o și pe Florica! Florică ! *(Cuiva de afară.)* Stai, Florico, că mergem împreună ! Sau vin-aici. Vin să-l vezi pe Ion Ponoran, cum șade singur cuc și nu se găsește cine să-i treacă pragul. Hai, că vă știți doară.

FLORICA *(mai mult trasă pe sus)*: Bună seara. *(Lui Ponoran, stingherită.)* Ca să nu spui că nu ți-am trecut pragul.

BOLOGA: Ei, cum îți place ? Spune că nu-i frumos !

FLORICA: E frumos !

BOLOGA: Ca la un gospodar. Așa-i totul la locul lui.

FLORICA: Da, da.

BOLOGA: Da' ca să fie om în rînd cu oamenii, ceva tot îi lipsește. *(Cum cei doi tineri tac, Bologa cu un icnet, lui Ponoran.)* Ia, măi Ioane, mai vin pe masă cu un pahar acolo, că de vorbit vorbim, da' treabă nimic. *(Floricăi.)* Poate că nu știi, Florică, da' Ponoran trebuie să plece la școala de maiștri. Doi ani în cap.

FLORICA: Știu !

BOLOGA: Eh, că nu mai pleacă. Hi, hi, hi ! *(Lui Ion)* Ce tot stai cu paharul ăla în mînă și nu-l dai fetei ? *(Cu paharul în mînă, Floricăi.)* C-o pleca Tibi. Tiberiu Postole. Da', îmi spun eu așa că nici el Ion n-a fi în pagubă. *(Rîde.)* Apoi, cu noroc și pentru cei de pleacă, noroc și celor de rămîn. Noroc, Ioane ! Noroc, Florică ! *(Tocmai dă să ciocnească, cînd Florica scapă paharul.)* Na, că sîntem binecuvîntați.

PONORAN *(a sărit să strîngă de pe jos, odată cu el și Florica)*: Nu-i nimic, lăsați.

BOLOGA: Se cheamă că-i laborantă, care toată ziua umblă cu eprubetele. *(Floricăi)* Da' să vede că-i vremea să-ți dai mîna și cu cele ale casei... Florică, nu căuta că-ți vorbesc ca mai din topor... Tu înțelege cu delicatul, cum se cuvine pentru o fată. *(Și-n timp ce Florica șterge pata de vin, ajutată bineînțeles de Ponoran.)* Ehei, săraca practica, ca să vezi ce nu face ea ! *(Și trecînd înspre fereastră, dă de o parte perdeaua. De-acolo, brusc.)* Dă fierul vechi ! N-au terminat bine fonta și dau fierul vechi ! Fuge după șarjă, după cîștig. Dar cum o să iasă oțelul, aia nu-l doare. Ei, lasă că-ți dau eu, dom' Tibi ! *(Lui Ponoran)* Tu, Ioane, l-ai mai prins cu d-al de astea. *(Ponoran tace.)* L-ai prins, că de aceea...

PONORAN: De aceea !

BOLOGA: Se cheamă că-s maistrul principal şi trebuia să fiu numai ochi şi mai mult. Urc eu pe platou şi-i spun o vorbuliţă — o vorbă dulce... ! *(Şi-i gata să iasă, cînd se aude un ciocănit uşor şi cu un „se poate ?“ cîntat, şi fără a aştepta răspunsul, cu un larg şi prietenos „bună seara“, a intrat Victoriţa Dudu, o tînără drăguţă şi tare cochet îmbrăcată. Bologa, fără a-i fi răspuns la „bună seara“, schimbă o privire cu Florica, apoi trecîndu-şi ochii de la Victoriţa la Ponoran, se opreşte asupra acestuia cu o insistenţă supărătoare.)* Mda ! Apoi, văz că se mai găseşte cin' să-ţi calce pragul. Hm ! *(Victoriţa, ca şi cum n-ar fi vorba de ea, are un rîs ca nişte clopoţei de argint şi, zîmbindu-i dulce, îl sileşte să se rupă din loc. Nu fără a o prinde de mînă pe Florica.)* Haide, Florică, hai. *(Şi luînd-o mai mult pe sus, aceasta n-a mai apucat nici „bună seara“ să spună.)*

VICTORIŢA *(după Florica)*: Ei tu, păpuşico, de-o „seară bună“ nu-ţi cădea gura, să ştii. *(Lui Ponoran, care a făcut gestul să se ducă după bătrîn cu pachetul de pe masă.)* Mistreţul care-a ieşit nu-i maistrul Bologa ?

FLORICA *(de-afară)*: Un cuvînt. Un singur cuvînt, şi am plecat. *(A intrat, Bologa în urma ei.)* M-am întors. *(Victoriţei)* Nu pentru bună seara care nu ţi l-am dat la plecare, dar fiindcă nu pot şi nu vreau să mă crezi o proastă. O proastă care înghite tot.

VICTORIŢA: Îmi pare rău, dar n-am spus...

FLORICA: Nu ştiu ce-ai spus şi cît îţi pare de rău. Dar ce vreau să ştii, e că dacă azi eşti prietenă cu Tiberiu, asta-i fiindcă a ajuns numai bun pentru una ca tine.

PONORAN: Florica ! Dar nu-i frumos !

FLORICA: Ştie careva ce-i frumosul ? Poate ai să-mi spui că cinstea-i şi frumosul. Atuncea, ia-o de frumoasă, fiindcă despre cinste are să dea şi altora.

PONORAN: Taci, taci ! Nu-mi place !

FLORICA: Dar pe mine m-ai întrebat dacă-mi place ? Dacă-mi place să te văd cum schimbi feţe-feţe ? Uite cum ai roşit şi cum nu-ţi găseşti cuvintele să-i vii în ajutor. Şi priveşte-o şi pe ea, sărmana, nevinovata. Mieluţa neştiutoare !

PONORAN: Tovarăşe maistru, spune-i dumneata...

FLORICA: Poate ar fi bine să spună şi tovarăşul maistru ce ştie. Dar întîi, să m-asculţi pe mine.

PONORAN: Nu! Şi nu vreau să te mai ascult. Nici nu mai înţeleg ce spui.

FLORICA: Dar pe ea o înţelegi. Văd că-i asculţi şi tăcerile. Hai, hai, vorbeşte. Văd că ţi-ai adunat în minte şi vorbele cu care să-i vii în apărare.

PONORAN: Nu am cum s-o apăr şi nici pentru ce.

FLORICA: Dacă-i pe vorbe prefăcute, mai bine-i să taci. Ori, poftim, spune ce vrei. Apăr-o cît îţi place. Nu-mi ţine de cald şi nu-mi ţine de frig. Dar mi-i ruşine pentru voi. Mi-i ruşine cum îi veniţi înainte, fiecare pe buze cu zîmbetul fericit, să calce şi peste el ca pe-o frunză veştedă. Vă striveşte pe rînd sub picioare şi trece mai departe chicotind.

VICTORIŢA: Nu chicotesc. Rîd. Îmi place să rîd.

FLORICA: Îţi place să rîzi. Ai răspunsul uşor. Dar pînă cînd ?! Şi cu Tibi, pot să-ţi spun: n-a ajuns el pînă acolo, dar nu-i mult... Cînd o fi una cu tine, ca sacul cu petecul, abia că s-o vedea în apucăturile şi-n firea ta. S-o vedea pe el însuşi, şi-i va fi scîrbă. I-o fi scîrbă şi de tine, şi de el, şi de toţi. Pentru ziua aceea de întristare ce-o va trăi Tiberiu Postole, pentru acea zi nu va răspunde nimeni altul decît el însuşi şi-apoi tu. Şi vor răspunde şi aceia care au îngăduit unei nefericite ca tine să se numere printre oameni.

PONORAN *(Victoriţei)*: Te rog s-o ierţi. Nici nu ştie ce spune.

FLORICA: Ba ştiu ce spun. Ce-am spus ? Că-i o prefăcută, o vicleană. Ori nu-i adevărat ?

PONORAN *(luîndu-l martor pe Bologa)*: Dar cum se poate... !

FLORICA: Am spus că vă striveşte în picioare ca pe-o frunză veştedă. Ori nu-i adevărat ?

PONORAN: Nu-i adevărat.

FLORICA: Spuneai că n-ai s-o aperi, că n-ai pentru ce. Dar se vede că eşti născut să fii strivit sub picioare. Atunci, să-ţi fie de bine şi-o mie de ani pace.

BOLOGA *(sare şi el)*: Ei, nu !

FLORICA: Ei, da ! *(Lui Ponoran)* Aşa cum ai auzit. Şi nu-ţi mai bate pleoapele, că la jocuri de-astea se pricep ei şi alţii.

BOLOGA: Florica !

FLORICA: Ce „Florica“ ?! Ori crezi că ăștia-s bărbați ? Cîrpe ! *(Lui Ponoran, cu lacrimi în glas)* Ce-ți spun, nu-i fiindcă-ți port de grijă. *(Au copleșit-o lacrimile, dar se biruie de îndată, cu glasul uscat.)* Aleagă-se și praful de tine, și-o lacrimă n-am să vărs. Dar nu-i drept. Nu-i drept să-și bată joc de fiecare și să-i meargă.

PONORAN: Nu-i adevărat. Cel puțin în ce mă privește.

FLORICA: Nu te-arăta mai înger decît ești.

PONORAN: Nu sînt înger.

VICTORIȚA: Și-i foarte bine că nu ești. Gîndesc că pentru îngeri nu-i deloc amuzant și nici comod să fie mereu atenți la aripioare. Ha, ha, ha !

FLORICA: Nu te-am chemat în vorbă. Și rîsul tău de om fals și ipocrit păstrează-l pentru mai tîrziu, cînd om fi plecați. *(Lui Bologa)* De altfel, nici nu știu pentru ce am mai sta. Hai, tovarășe maistru. *(Lui Ponoran și Victoriței)* Iar voi, poftim, spălați-vă pe cap, c-aveți tot timpul. Hai, moș Bologa.

BOLOGA *(rîzînd):* Acuma da, brava, putem pleca și noi. *(Lui Ponoran)* Și-auzi, Ioane, nu uita să te speli pe cap. *(Hohotind, a ieșit după Florica.)*

VICTORIȚA: Fără haz și fără sare ! Dar pe Florica nici n-am știut-o ce poate. Ce-a izbucnit ! Ca o mitralie. Îi veneau vorbele ca pe bandă fără fine.

PONORAN: I-e adevărat că pînă azi n-am auzit-o nici eu. A fost ca o revărsare.

VICTORIȚA: Și cu ce furie !

PONORAN: Mînie de om blînd. Ca omul potolit cînd se-nfurie și nu mai știe unde să se oprească. Mînie de om blînd.

VICTORIȚA: Strașnic de blîndă !

PONORAN: De mine ai auzit ce-a spus: „Aleagă-se și praful...“

VICTORIȚA: S-ar părea că vă bucură.

PONORAN: Poate.

VICTORIȚA: „Aleagă-se de tine și praful !“ Ești bucuros. Aș spune, fericit... Dac-ai fi judecător, într-un asemenea ceas, după un astfel de cuvînt de mîngîiere, ai porunci să se deschidă toate închisorile.

PONORAN: Numai că nu sînt judecător.

VICTORIȚA: Din păcate, nu. Altfel, m-ai ierta și pe mine.

PONORAN: Pentru ce ?

VICTORIȚA: Pentru tot ce-ai auzit c-am făcut. Ca una care-s o prefăcută și o vicleană.

PONORAN: La furie mai spune omul și ce nu trebuie.

VICTORIȚA: Dar poate că-ntr-adevăr sînt prefăcută și vicleană. *(Rîde.)*

PONORAN: Poate. *(Și rîde și el.)*

VICTORIȚA: Nu ești sperios.

PONORAN: N-am timp.

VICTORIȚA: Bună ! *(Și privindu-l în ochi.)* Dar nici nu ți-am spus cine sînt. *(Înaintînd cu mîna întinsă.)* Eu sînt Vichi. Victorița Dudu.

PONORAN: Știu.

VICTORIȚA: Prietena lui Tibi. Știi și asta ? Și că sînt laborantă și că am cinstea să fiu la gazeta de perete, asta pentru a doua oară. Cu același record. Cele mai multe eprubete sparte ! Știai și asta ? Și ce mai știi ? Că-s fată veselă ? Ha, ha, ha !... Atunci, să-ți spun un secret. Cînd sînt singură, nu-s deloc veselă. De aceea, caut mereu societatea. Să nu fiu niciodată singură. Ha, ha, ha !... Niciodată singură. Asta-i deviza mea. Și-acum, dacă-mi dai voie, am să-l aștept pe Tibi. Ne-am dat întîlnire. Adică, mi-a telefonat el de la platou că vine aici. Vine cu cățel și purcel. După cîte am înțeles, dumneata ai să fii plecat pentru mai multă vreme. Atunci, pot să-l aștept ?

PONORAN: Vă rog.

VICTORIȚA: Să nu vă deranjez !

PONORAN: Nu.

VICTORIȚA: Ce grav ! Un om tînăr și-așa de încruntat. Te gîndești la furtuna care a trecut. Nu-i ea Florica furtună. Mai mult ploaie de vară. Ploaie care nu ține... Ați zîmbit. Acum o să rîdeți. Puțin. Pentru plăcerea mea. Ei vezi, dacă vrei, poți să fii și drăguț. Părerea mea e că-n general ești un om drăguț, da' acuma cu mine, anume ți-ai impus așa ca o mască... Știi ce bine-ți stă cînd rîzi ? Aduci cu un artist, i-am uitat numele... Vă plictisesc.

PONORAN: Nu !

VICTORIȚA: Ce citiți ?

PONORAN: Mă îndoiesc că o să vă intereseze.

VICTORIȚA: Mă crezi o gîsculiță. Spune drept !

PONORAN: Nu-mi permit.

VICTORIȚA: Poți să-ți permiți. Dacă ai ști cît m-am muncit să arăt așa gîsculiță. Nu-i genul meu; dar dacă-așa le place bărbaților...

PONORAN: Credeți ?

VICTORIȚA: Sigur, e un domeniu în care nu mă înșel. *(Rîzînd.)* Cînd eram mică, îmi spuneam Uta.

PONORAN: Uta? N-am mai auzit.

VICTORIȚA: Îmi spuneam și Tori. Dar mai mult Uta. De la Victorița. Mai apoi, am aflat de la un student că Uta era un fel de principesă din piatră. O statuie din piatră, cu zîmbetul și mîna ca de vis. O vreme am încercat să ajung și eu ca acea Uta din piatră. N-am putut. Prea mă trage firea înspre ce-i pămîntesc. *(Rîde, apoi privindu-l cu ochi prietenoși.)* Dar nu mi-ai spus ce citești. *(Citește peste umărul lui Ponoran.)* „Dolomita". Ce-i aia? Că-l aud și pe Tibi: „Am dat dolomita, n-am dat dolomita, pînă să dau dolomita..."

PONORAN: Vezi, greul nu-i să topești și să fierbi oțelul. Dar să întreții cuptorul.

VICTORIȚA: V-ascult!

PONORAN: Cuptoarele în care topim oțelul sînt căptușite cu cărămizi de șamotă. Șamota — cum știi — e foarte rezistentă la foc; dar la cele 1.500—1.600 de grade ale noastre tot se mai mănîncă, se mai arde. Și după fiecare topire reparăm rupturile, golurile, cu dolomită. Bineînțeles, în strat subțire, ca să adere la vatra încinsă. Cum s-ar spune, facem întreținerea. Și apoi, încărcăm cuptorul pentru altă șarjă. Nu știu cît ai înțeles, dar asta-i tot.

VICTORIȚA: Foarte interesant. Ca un profesor, așa explici. *(Privește prin raft.)* Tot cărți de tehnică. Uite și literatură. Ești un om interesant. Ți s-a mai spus?

PONORAN: Mi s-a spus.

VICTORIȚA: Ha, ha, ha! Am auzit eu multe de dumneata. *(Privindu-l de aproape.)* I-adevărat că te-ai cerut omul patru la cuptorul dumitale? Mi-a spus Tibi.

PONORAN: I-adevărat.

VICTORIȚA: Și-ai stat la lopată o lună întreagă?

PONORAN: Am stat.

VICTORIȚA: Cu muncă neagră, necalificată, și salariul pe jumătate!

PONORAN: Exact!

VICTORIȚA: Spunea Tibi că ai calculat la milimetru toate mișcările cîte trebuie. Adevăru-i că rîdea. Rîdea întreg platoul. Da' mie mi-a părut rău. Mi-a părut rău de dumneata, ca să știi.

PONORAN: Ți-a părut rău?

VICTORIȚA: Da. Un om tînăr trebuie să fie vesel, să rîdă. Dar să ajungi de rîsul alor tăi! Rîdeau, că ce te-a găsit. Spune-mi chiar, pentru ce ai făcut asta? Pentru ce?

PONORAN *(caută o mapă și scoate niște desene pe care le întinde pe masă):* Uite pentru ce! Uite-te!

VICTORIȚA: Mă uit!

PONORAN: Și ce vezi?

VICTORIȚA: Desene, planuri. Nu mă prea descurc în tehnică... Dar asta ce-o mai fi? *(Citește.)* „Buncăr de aruncat dolomita..." Poartă semnătura dumitale. Înseamnă că...

PONORAN *(cu simplitate):* E o mașină de reparat vatra și pieptul cuptorului. În numai două minute va face munca de aproape un ceas a cinci oameni.

VICTORIȚA: Ia uite! Și asta e invenția dumitale?

PONORAN: A mea. Adică, mi-a venit în minte după o discuție cu un student. Venise la noi în practică și a aruncat o vorbă, că ce-ar fi dacă... Ca să fiu drept, în mare, ideea a fost a lui. N-am mai dat peste el. Nici nu știu cum îl cheamă. Unul scund, spătos, cu ochii rotunzi. Discutase mai aprins cu Tibi și am intervenit să-i despart. Apoi, din una în alta, mi-a vorbit și de un dispozitiv să-i înlocuiască pe încărcători. Pe atunci n-am dat importanță la ce mi-a spus. Gîndesc că nici el. Abia mai tîrziu mi-am dat seama ce se poate face. Și-am început să ciocănesc pe gîndul ăsta. Ce să-ți spun? Nu mi-a fost ușor. *(Se uită la plan, se uită și Victorița.)*

VICTORIȚA: Nu știam că așa se fac invențiile.

PONORAN: Nici eu.

VICTORIȚA: Pentru asta ai stat încărcător, omul patru. Ei toți rîdeau, și dumneata îți însemnai în minte fiecare mișcare. *(Brusc, cu ochii la desen.)* Uite! Un trandafir. Dumneata l-ai desenat. La cine te gîndeai?

PONORAN: La nimeni!

VICTORIȚA: În plin lucru, și ți-a venit să te joci. Ești copilăros, da-mi place. Îmi place că pe undeva ai rămas copil. Să nu rîzi, dar pentru un trandafir de ăsta mi-aș da și viața! *(Ponoran rîde.)* Ce mult îmi place să-i aud pe oameni rîzînd, să-i văd veseli. *(Ponoran abia rîde, rîde și Victorița, apoi după o pauză, rar, ca pentru sine.)* Trandafirul ăsta-i copilăria, izvorul cinstei și-al purității tale.

PONORAN: Într-un fel, fiecare om are un trandafir de-acesta. *(Privind-o lung.)* Totu-i să nu-și rîdă de el.

VICTORIȚA: Te gîndești la mine, la viața mea.

PONORAN: M-am gîndit și la mine.

VICTORIȚA *(ca să schimbe mersul vorbirii, brusc):* Trandafirul, pentru cine l-ai desenat? Pentru Florica, știu. *(La tăcerea lui Ponoran.)* Ei, nu poate avea omul noroc în toate.

PONORAN *(rîzînd):* Nici n-ar fi drept!

VICTORIȚA: De ce? Cîte unuia, îi merge bine și în lucru și în viața lui de-afară.

PONORAN: Te gîndești la Tibi?

VICTORIȚA: La Tibi. Dumneata, cum te văd, nu-ți merge în toate. De aceea, te-ai tras înspre carte, înspre studiu, să faci invenții.

PONORAN: Poate!

VICTORIȚA: Fiindcă știu că Florica...

PONORAN: De Florica nu discutăm, te rog.

VICTORIȚA: Sîntem colege la laborator. Pe Tibi prin ea l-am cunoscut. Cum s-ar zice, i l-am suflat. Se obișnuiește. *(Rîde.)* Într-o zi s-o trezi și Tibi că m-a suflat careva, poate chiar un prieten de-al lui.

PONORAN: Crezi?

VICTORIȚA *(privindu-l cum știe ea):* Da.

PONORAN: Dacă te gîndești la mine, geaba!

VICTORIȚA: Ești prins rău!

PONORAN: Mă privește!

VICTORIȚA: Și cînd o vezi pe Florica, așa cum îi în fiecare zi, fiindcă adineauri n-a fost Florica, oricine vrei, da' nu ea. Păi, cînd o vedeai așa moale, doi bani nu dădeai pe ea. Da' e genul dumitale. Aia-i! Știu și ce-ți place la ea. Că-ți pare fără ocrotire. Și socotești c-ai să fii pentru ea totul. C-o să privească lumea prin ochii și mintea dumitale. Spune că nu-i așa!

PONORAN: Nu m-am întrebat!

VICTORIȚA: Într-un fel, ești un mic dictator. *(Chicotind.)* Ca și mine. *(Rîde iar.)* Poate să-ți pară curios, dar potrivită pereche am fi noi doi. Nu crezi?

PONORAN: Să vorbim de altele!

VICTORIȚA: O iubești mult?

PONORAN: Mă privește!

VICTORIȚA: O iubești în tăcere!

PONORAN: Te rog!

VICTORIȚA: Pe mine nu m-a iubit nimeni așa de adînc. Ca o lespede, ca din piatră ți-i dragostea... *(Și fără alta, izbucnește în plîns.)*

PONORAN: Ce ai? Ce este? Ce-i cu dumneata? Îți curg lacrimi, de ce?

VICTORIȚA: Am vrut să văd dacă pot plînge la comandă. *(Încercînd rîsul ei, dar cu o undă de lacrimi.)* „Pe-un cal alb ca lebăda / Trece fata Dunărea / Și Ionică după ea." Ha, ha, ha! *(Curmînd rîsul, cu gravitate.)* Pentru o zi, pentru un ceas să fi fost eu Florica! Ca să mă iubești cu așa iubire. Ca din piatră, și fără noroc. *(Cu prietenie.)* I-ai spus vreodată cît o iubești?

PONORAN: Nu!

VICTORIȚA: Și crezi că ea nu știe?

PONORAN: Nu știe!

VICTORIȚA: Nu știe. Pe dracu'. Nu cunoști femeia. Cînd e vorba de ea, aude cu o sută de urechi, vede cu o mie de ochi. *(Cum Ponoran s-a apucat să lucreze la desen.)* Cu mașina asta a dumitale ai să cîștigi bani mulți. Și faimă. O să te știe toată țara.

PONORAN: Nu m-am gîndit.

VICTORIȚA: Știu! Dumneata, ca să dai șarja cu un ceas mai repede. Înțeleg! Dar gloria, banii, dacă vin, poți să-i gonești? De aceea te-au propus să pleci la școală?

PONORAN: N-are nici o legătură. Și cu mașina asta a mea, mai am. Paletele. Au jocul prea mare. Mă țin în loc de trei săptămîni.

VICTORIȚA: Mă uit la dumneata și parcă mereu te descopăr. Ești un om ciudat. Și om, și bronz. Parcă ai fi un bronz. Serios.

PONORAN: Ce spui îs de-a dreptul prostii. Și invenția asta, pentru care mă lauzi atîta, la început am pornit-o gîndind la nevoile noastre... Pe drum însă, mi s-a lipit așa un gînd, c-o ajunge la urechile cui știi și dumneata; și nu am alungat gîndul ăsta... Ca să-ți spun cinstit, Florica e singurul om cu care am vorbit de mașina asta a mea.

VICTORIȚA: Și nu a interesat-o...

PONORAN: Poate, dacă venea de la Tibi...

VICTORIȚA: Nici atunci. Vede lucrurile prea aproape.

PONORAN: Ești răutăcioasă!

VICTORIȚA: De un bănuț. Puțin răutăcioasă, puțin cochetă...

PONORAN: Puțin, e puțin zis.

VICTORIȚA *(rîde):* Cochet ești și dumneata.

PONORAN: Eu?

VICTORIȚA: Da. Da. Dumneata. Altfel, nu-ți lăsai mustață. Și încă una ca vrabia. Parcă ești o focă. Ha, ha! Ai roșit. Te pomenești că ți-i rușine cu mustață. N-ai pentru ce. Și-apoi, e-n firea omului, și-i bine să te înfățișezi celorlalți mai îngrijit, mai frumos. Înseamnă că le dai respectul ce se cuvine.

PONORAN: Adică, dumneata din respect pentru mine, pentru noi, de aceea cochetezi? *(Rîde, rîde și Victorița.)* Spui de Florica că e moale. Ai văzut-o! Nu e moale. *(Victorița rîde, rîde și Ponoran apoi.)* Vezi, am avut o copilărie grea, fără bucurii. Nu mi-a fost ușoară nici tinerețea. Acolo la noi, în munți, viața ne-o ducem departe unul de celălalt. Poate de aceea și cînd dăm peste un om, ne legăm într-atîta.

VICTORIȚA: Dar asta nu-i dragoste.

PONORAN: Nu știu. Poate nu-i dragoste ce simt eu pentru Florica. Dar numai ce mă gîndesc la ea, și-i ca și cum am merge amîndoi mînă în mînă pe o pajiște însorită, sub copaci în floare... Ori îmi vine a crede c-am înnoptat în pragul casei, sau răzămați de fereastră, stăm așa fără de-un cuvînt, iar luna ne-a cuprins și ne învăluie cu razele ei.

VICTORIȚA: Dar cum poți fi așa de crud, așa de rău!

PONORAN: Crud?

VICTORIȚA: Uiți că sînt femeie? Și care-i femeia să nu fie dorită de o vorbă frumoasă? Pentru ea și nu pentru alta.

PONORAN: Mă iartă. De obicei, nu prea sînt guraliv.

VICTORIȚA: Ba ești; dar n-ai cui te deschide. Îți mulțumesc pentru încrederea ce mi-ai arătat-o. *(Pauză lungă. Cum stătea lîngă fereastră, brusc o deschide larg.)* Auzi? Îl auzi? Ionci. Cîntă de unul singur. *(Cu capul pe fereastră).* E singur pe bancă. Singur cu vioara, și cîntă. Oare cui îi cîntă? Poate, nouă... Pentru noi cîntă.

PONORAN: Cum, pentru noi?

VICTORIȚA: Ne-a văzut în noapte, răzămați de fereastră, cu luna care ne învăluie în razele ei... Te-ai speriat. Și eu îmi spuneam că nu ești dintre cei sperioși. *(Rîzînd.)* Și așa mai cred și acuma... *(Cu capul pe fereastră.)* Ionci băiatule! Cine te strigă? Uta. Vichi, mă băiețaș. Spune ceva de floare albastră. Nu mie, unui prieten. Un prieten care s-a îndrăgostit de razele lunii.

PONORAN: Te rog... Ce rost are!

VICTORIȚA *(fără a-l asculta pe Ponoran):* Hai, Ionci, spune ce știi. Hai, că m-a ajuns și pe mine un dor, un dor cumplit. Un dor nebun de dragoste. Să iubesc, să iubesc! Să ard, să mă topesc, să mor de atîta foc. Să mor din dragoste! Fraților! Oameni buni, știți voi ce sînt eu acuma? Parcă-s o vioară; o vioară în care s-au strîns toate cîntecele. Sînt o vioară, dar fără de arcuș și fără de viorist. Arcușul s-a pierdut mai de mult și vioristul nu se mai arată. Spuneți-mi! Spuneți-mi, fraților, oare se va arăta și pentru mine vioristul pe care-l aștept? Se va arăta vreodată? *(Între timp, Ionci s-a apropiat de fereastră, și-a proptit vioara de bărbie și-i cîntă de floare albastră. Acestuia, cu glasul mai mult șoptit.)* Ai fost plecat.

IONCI: Am fost plecat, da.

VICTORIȚA: Spun fetele c-ai fost să dai examen. *(Ionci nu-i răspunde și trece într-un cîntec vechi, bătrînesc. Cînd își va fi încheiat cîntecul, se va retrage pe nesimțite, așa cum s-a apropiat. După o tăcere, Victorița cu un glas de departe.)* Uite că ne-am întors iară. Ca să vezi cît de puțin îi trebuie omului să umble, să călătorească peste mări și țări, peste ani și ani, peste veacuri poate. Acuma parcă ne-am cunoaște de cînd lumea.

PONORAN: Să mă ierți pentru părerea ce mi-o făcusem înainte. *(La tăcerea Victoriței.)* Ești o fată bună.

VICTORIȚA: Mulțumesc. Dar altceva nu ai găsit să-mi spui?

PONORAN: Ești un om bun.

VICTORIȚA: Și dumneata, un om interesant. Ești un om interesant. Așa mi-am închipuit eu inovatorii, oamenii de știință. Pînă azi, i-adevărat că n-am cunoscut nici unul, dar în adîncul sufletului meu, întotdeauna mi-am dorit, adică am visat... un om singur, un cercetător, un savant. Un om modest și dezinteresat, iar eu să-l ajut. Să-i fiu aproape, să-i ghicesc pînă și gîndurile, să trăiesc pentru el. Și dorințele, viața mea să nu existe. Credeți oare că s-ar putea, că voi ajunge vreodată să-mi trăiesc visul acesta?

PONORAN *(strînge mapa):* Singură ai spus că e un vis și visurile, se știe...

VICTORIȚA: Da' sînt și visuri care se-nfăptuiesc.

PONORAN: Desigur!

VICTORIȚA: Să spunem că omul acesta al nostru... că-i vin înainte, că ne-am întîlnit și ne privim unul pe celălalt, ca doi prieteni. Doi prieteni care se știu de mult, de cînd lumea, și așa, fără vorbe, fără explicaţii, dintr-o pornire lăuntrică, fără să ştie nici unul, nici celălalt, ne învăluie pe amîndoi o dorinţă, o chemare... o chemare, care nu e alta decît dragostea. *(Îl priveşte în tăcere.)* Nu credeţi în visuri, văd bine !

PONORAN: În visuri, asta aşa-i, nu prea cred !

VICTORIŢA: S-ar putea să se întîmple lucrurile şi în alt fel. Să spunem că acest tînăr, fără să fie o fire rece, închisă, este un om bănuitor, care nu-şi deschide inima cu uşurinţă. Se dezvăluie pe încetul. Ori nu sînt şi-asemenea oameni ?

PONORAN: Cum nu !

VICTORIŢA: Înseamnă că cu timpul mă va cunoaşte şi va şti cine sînt. Nu credeţi ?

PONORAN: Mde, ştiu eu...

VICTORIŢA *(direct):* De ce nu mă crezi ? !

PONORAN: Vedeţi că eu...

VICTORIŢA *(cu violenţă):* Fiindcă nu arăt moacă şi bleagă ?

PONORAN *(reuşeşte să strecoare un cuvînt):* Da' dumneata nu mă asculţi.

VICTORIŢA: Decît idealul dumitale de femeie, mai bine să beau leşie, cenuşă de trei ori fiartă în apă.

PONORAN: Bea ce pofteşti. *(Şi apucînd mapa cu desene, se pleacă peste lucrul său.)*

VICTORIŢA: Ţi-i uşor. Te-ai apucat de lucru, şi gata cu lumea dinafară. Ai intrat într-o lume a dumitale, numai a dumitale. Dar noi ceilalţi, ce vrei să facem ? Pornim cînd într-o parte, cînd în cealaltă. După vînt. De unde să ştim, care-i vîntul cel bun ! Şi chiar dacă-l ştim, poate n-avem răsuflarea să ne ţinem după el. Ori ni-i mersul mai repede şi-i trecem înainte. Şi ca să cumpănesc totul, totul, şi fiecare cuvînt să-mi fie măsurat, cîntărit, nu sînt eu omul acela. Şi un asemenea om nici nu mă interesează. Ori n-am dreptate ?

PONORAN: Nu ştiu. Mă iertaţi. N-am fost atent. Mi-e mintea tot la paletele astea cu jocul lor, afurisitele ! *(Închide mapa.)* V-aţi plictisit.

VICTORIŢA: Nu. Dimpotrivă. Nu ştiam că am să mă distrez aşa de bine !

PONORAN: Cum ?

VICTORIŢA: Altul poate îmi făcea curte !

PONORAN: Pentru ce ?

VICTORIŢA: Ei, pentru ce. Ca şi cum la toate trebuie un de ce. Dar sînt bucuroasă şi abia vă preţuiesc. Vă preţuiesc nespus.

PONORAN: Dar ce am făcut ?

VICTORIŢA: Tocmai de aceea că n-aţi făcut nimic. Adică, n-aţi început ca oricare altul: că-s nostimă, ori că am un picior drăguţ, sau să-mi spuneţi ceva despre talia mea...

PONORAN: Dar ce să spun ?

VICTORIŢA: Ei, se găsea ce. Dar dumneata, unde ştii că sînt prietena lui Tibi...

PONORAN: Sigur.

VICTORIŢA: Numai că o vorbă plăcută, cui să-i spui, dacă nu unui prieten, sau unei prietene. Aşa ca să-i ridici moralul. De exemplu: că mă îmbrac cu gust, sau că-mi stă bine ce-mi pun şi că am pe vino-încoace. Da, da, spui o vorbă, două, n-ai mîncat pe nimeni, şi omului îi face plăcere. Şi-ai făcut şi un gest cu adevărat de prieten.

PONORAN: Nu m-am gîndit.

VICTORIŢA: Asta nu cere să te gîndeşti, vine din sînge. Dar poate nu-ţi plac. Se vede că nu-ţi plac deloc. Poate unde ai auzit... S-au spus de mine multe, vrute şi nevrute, ştiu.

PONORAN: Nu ştiu ce s-a spus şi n-am auzit nimic.

VICTORIŢA: Ai auzit, dar vrei să fii drăguţ. Ei, află că din ce s-a spus, cîte-un adevăr o mai fi. Ei, da ! Dar acuma uită tot. Ca şi cum niciodată n-ai auzit de mine şi nici nu m-ai văzut. E întîia oară în viaţă că-ţi vin înainte. Îţi dau „seara bună". Bună seara, Ioane. *(Îşi răspunde singură.)* „Bună seara şi bun venit îţi doresc, Victoriţa." *(O pauză lungă.)* Te rog mult. Spune-mi un cuvînt prietenos. Hai, găseşte-l. Uite-te la mine, uite-te bine. Uite-te în ochii mei. Dacă te rog... te rog mult. Hai. Sînt în vorbire atîtea cuvinte calde, cuvinte de alint şi mîngîiere. Zboară ca fluturii în jurul tău, numai să întinzi mîna. *(La tăcerea lui Ponoran.)* Ori înfăţişarea mea nu-ţi spune nimic ? *(Pauză.)* Tăcerea dumitale e nedreaptă şi mă jigneşte.

PONORAN: Îmi pare rău !

VICTORIŢA: Adică, în toată fiinţa mea nu-i nimic drăguţ, să-ţi placă cît de cît ?

PONORAN: N-am spus asta !

VICTORIŢA: N-ai spus nimic. Adică, ce-i mai rău. Şi eu care am şi visat să te însoţesc pe toate drumurile. *(Parcă şi-ar aduce aminte.)* Ai să-mi spui de Tibi, că-s prietena lui.

PONORAN: Așa se părea.

VICTORIȚA: Pentru voi, cei dinafară. Dar în inima mea știu de mult că nu-i Tibi bărbatul acela...

PONORAN: Îmi pare rău. Îmi pare rău pentru amîndoi.

VICTORIȚA: Sufletește, nici n-am fost legați vreodată. Sîntem firi deosebite. Și-acuma, mă iartă pentru ce-am să-ți vorbesc. Am să-ți vorbesc deschis. Vreau să știi că nu mi-i ușor.

PONORAN: Te-ascult.

VICTORIȚA: Dacă te-aș ruga... Te rog să mă iei cu dumneata. Te rog mult. Ia-mă. Scoate-mă de aici ! Simt că mă înăbuș, că mă pierd. Ia-mă ca pe o prietenă, ca pe o iubită, ca pe o nevastă. Ia-mă și ca pe o soră. Primesc și asta. Nu rîde. Degeaba rîzi. Uite, rîzi și eu nu pot să rîd. Oamenii mă cred că sînt veselă. O fată ușuratică și veselă. O zvînturată. Dar nu asta mi-e firea. De fetișoară, cum am deschis ochii și am luat seama că se uită băieții la mine, nu știu care mi-a spus că sînt veselă... Și eu, ca să nu-l dezamăgesc... Apoi, nu știu cum, dar mi-a mers vestea că-s fată veselă. Dacă ai ști cît mi-a fost de greu. Cu vremea n-am mai luat seama și aproape mi-a intrat în obicei. Nu ți se pare ciudat ?

PONORAN: Oarecum !

VICTORIȚA: Dacă ar fi după mine... Oh, dacă s-ar putea să nu mai rîd la tot pasul, să nu mai petrec, să nu mai dansez noapte de noapte ! Să fiu mai bleagă, mai puțin cochetă. Să beau sirop și nu coniac. Dar toți mă vor veselă, risipitoare. Să le fiu înger al pierzării, un fel de dulce otravă... Ei bine, acolo am să ajung dacă nu mă iei cu dumneata... Nu rîde... Nu rîde, că am să mă țin scai și, cînd ai să te urci în tren, am să mă urc și eu. Sînt bun hotărîtă. Fără mine nu pleci, să știi.

PONORAN: Poate că nu plec.

VICTORIȚA: Cum, nu pleci ? *(Descumpănită.)* Te-au găsit cu ceva pe la cadre ?

PONORAN: Dacă vrei !

VICTORIȚA *(repede):* Dar ai chestia aia cu dolomita. Mașina pentru reparatul cuptorului, invenția ta ! Hai, călare pe ea, și via București. Direct la minister te-oprești.

PONORAN: Apăi, cînd o fi gata.

VICTORIȚA: Și cînd îi gata ?

PONORAN: Mai este.

VICTORIȚA: Pentru porcăria aia cu paletele ?

PONORAN: Dac-ar fi numai aia.

VICTORIȚA: Ca să vezi ghinion ! Curat ghinion. Și eu gata, îmi spuneam... E, dac-ar pleca Tibi !

PONORAN: Pleacă.

VICTORIȚA: Cum asta !

PONORAN: Pleacă.

VICTORIȚA: Sigur ?

PONORAN: Ce sigur. Mai mult ca sigur.

VICTORIȚA: Da' cum de s-a hotărît, că eu nu știu nimic. Adevărat ?

PONORAN: Dacă-ți spun.

VICTORIȚA: Așa. Atunci să mă pregătesc și eu. De ce rîzi ? De mine-ai rîs. Că m-am lipit iar de Tibi. Dar ce pot face ? M-ai respins. De ce ? Nu-ți place firea mea.

PONORAN: Nu-mi place.

VICTORIȚA: Dar cum sînt ?

PONORAN: Ușernică. Mereu să bați la uși străine. Și drumeață. Nu se prinde praful de încălțările tale.

VICTORIȚA: Pentru tine-s drumeață și nu se prinde praful de încălțările mele. Dar pentru toți, îs de-a voastră. Pînă și la vorbă...

PONORAN: Te-ai adaptat. Te adaptezi repede.

VICTORIȚA *(repede):* Și să știi că așa-i. Și că-s o visătoare. O romantică, o lirică.

PONORAN: Unde-ai citit-o ?

VICTORIȚA *(rîde):* Într-o carte. Un roman englezesc. *(Pauză.)* Ioane, de ce nu ești îngăduitor cu mine ? Vrei să mă vindeci ?

PONORAN: Încerc.

VICTORIȚA: Tîrziu.

PONORAN: Niciodată nu-i prea tîrziu.

VICTORIȚA: Vezi, cînd vin înaintea cuiva, caut să mă port simplu, deschis; dar cînd m-ascult, îmi spun: „Hai că iar am pus placa". Și se învîrtește, se învîrtește. Pînă și partenerii mei, cît îi schimb, dar și ei, parcă tot pe-aceeași melodie, după aceeași placă îmi răspund.

PONORAN: Dar odată și-odată, melodia asta ți-a sunat sincer, adevărat.

VICTORIȚA: Odată și-odată !

PONORAN: Aruncă atunci afurisita asta de placă. Fii tu singură. Întoarce-te la ce-ai fost.

VICTORIȚA: Adică, la trandafirul de care spuneai.

PONORAN: Întocmai.

VICTORIȚA: Trandafirii își deschid floarea sub cîntul privighetorilor, în nopțile de mai, nopți de cînt și dragoste... E o floare a dragostei, a poeziei. Și-i poate mai mult decît o floare. E un cîntec. Un cîntec care închide toate glasurile, toate graiurile pămîntului. Cum închide și răsuflarea minerală și marea, uriașa tăcere a cerurilor cele veșnic rotitoare. Și mai închide și povestea unei sărmane paiațe de nimeni știută, de nimeni crezută, și care s-o pierde prin viață și s-o risipi fără de urmă ca un abur. S-o risipi ca un abur. Ha, ha, ha !

PONORAN: De ce plîngi ?

VICTORIȚA: Unde vezi că plîng ? Rîdeam.

PONORAN: Atunci, de ce rîzi ?

VICTORIȚA: Cum să nu rîd, cînd din toți trandafirii cîți îi cîntă oamenii, m-am ales: unul negru.

PONORAN: Nu-i adevărat !

VICTORIȚA: Singur ai spus: că întorc viața și o împing înspre rîsul și batjocura ei. Cum s-ar spune, cu mine nu mai e nimic de făcut. Vezi bine că sînt un trandafir negru.

PONORAN: Te alinți.

VICTORIȚA: Eu ?

PONORAN: Trandafirul negru e o floare rară, aleasă, e o floare deosebită. Nici nu știu să se fi găsit pînă astăzi vreunul... Dacă ții să-ți dai numele unei flori de ocară, apoi la margine de drum ori pe maidane, găseai buruieni cu miile.

VICTORIȚA: Ești rău.

PONORAN: Îmi plac florile.

VICTORIȚA: Dar oamenii ?

PONORAN: Și oamenii.

VICTORIȚA: Ei tu, iubitorule de flori și oameni, bunule, spune-mi de ce nu ești bun cu mine ? ! *(Crescendo.)* Dar cine a fost bun cu mine, și cine a avut încredere în mine ? Cine a văzut în mine un om, că sînt un om și eu ? ! Cine m-a socotit și pe mine om ?

PONORAN: Poartă-te ca un om.

VICTORIȚA: Dar cum mă port ? Ca o fiară ? Ca o fiară la pîndă, nu ?

PONORAN: Știi tu mai bine.

VICTORIȚA: Spune, Ion Ponoran, de ce nu vrei să fiu femeia ta ? Spune da. Și o clipă n-o să ți se urască cu mine. Sînt nostimă și veselă. Fac șapte zile dintr-o zi. Și noaptea, nici luna cu toate stelele nu au strălucirea ochilor mei. Spune da. Uite, vin înspre tine cu brațele întinse. Îmi port inima în brațe ca pe-un copil. Întinde-mi și tu mîna și-ți spun eu așa că nedespărțiți om bate împreună și pămîntul și cerurile.

PONORAN: Iar ai pus vreo placă din cîte le știi.

VICTORIȚA: Și dacă ce-ți spun e adevărul adevărat și nu l-am spus nimănui altcuiva ? *(Și fără a aștepta răspunsul acestuia, îl sărută pe gură.)* Ce om ești tu, Ioane ! Din piatră și oțel. Ca și oțelul ce-l fierbi în cuptoarele tale. Dar îți mulțumesc, și poate cîndva să mă întorc și la trandafirul de care ai spus. *(Și în tăcerea care se lasă, brusc, cu glasul ei cîntat.)* Leul ! El îi. *(Se aude pocănind o motocicletă. Motocicleta s-a oprit.)* Ăsta e Tibi. Îi știu rablionul dintr-o mie. *(A alergat la ușă, dar pînă să deschidă, Tiberiu Postole a și intrat. Victorița sare să-i ia din brațe aparatul de radio cu alte multe deasupra.)* Tibi, dragule, știu tot.

TIBERIU: Ce știi ?

VICTORIȚA: Știu tot... Tot. Chestia cu plecarea. *(Aleargă spre ușă.)* Lasă că restul le-aduc eu.

TIBERIU *(după ea):* Vezi că atașul e plin de fleacuri, vreo două s-au și spart. *(Revine spre Ponoran, căutînd loc pentru radio.)* Ce tot spune? Am venit, că știi palatul meu... *(Despachetează din hîrtie niște bibelouri.)* Te uiți la fleacurile astea ? Vichi moare după ele. Pentru frumusețe. Dar nu te văd prea vesel.

VICTORIȚA *(revenind în mînă cu un costum, pe umăr cu un covoraș. A prins ultimele vorbe):* Dar cum să fie vesel ! Că nu pleacă, da' tu, da !...

TIBERIU: Eu ?

PONORAN: Tu.

TIBERIU: Serios ? E-te-te, domnule ! Va să zică, mereu pe a ta: să mă faci tobă de carte...

VICTORIȚA *(care a reintrat cu alte nimicuri):* Plecăm, tăticule! Plecăm și o să fim cineva ! O să fim cineva și o s-o facem lată. Adică, lată o s-o facem încă în seara asta. *(Lui Tiberiu)* Trece-ți tu rablionul în șopron, că eu mă duc acasă să mă schimb. *(Lui Ponoran)* Vreau să petrec, să rîd, să cînt, să dansez. Seara asta o petreci cu noi. Dansezi ?

PONORAN: Nu prea.

VICTORIȚA: Te învăț eu. E simplu. Ai să vezi. *(Și fredonînd ușor, îl ia la dans.)*

PONORAN *(se mișcă cam stingher):* Vă rog. Vedeți că eu nu...

VICTORIȚA: Nici un nu. Și fii mai îndrăzneț, ce dumnezeu ! Ai înfățișare de om plăcut. Ai și ținută. *(Lui Tiberiu, care a mai adus cîte ceva)* Îmi pun rochia roșie... O rochiță roșie și o floare la corsaj... *(Lui Ponoran)* Să-mi cumperi flori, flori multe. Vai ce-mi plac florile ! Îmi place omul să fie larg, vesel, cu antren. *(Și fredonînd, iar îl ia la dans, după care îl prinde pe Tiberiu, face cîțiva pași de vals și desprinzîndu-se.)* Îmi pun rochia și un pic de pudră. Totul în doi timpi și trei mișcări. Un minut, și-aterizez. *(A fugit.)*

TIBERIU: E nebună. Nebună rău... Muncești, muncești, dar vezi că omul trebuie să și petreacă, să fie vesel, să joace, să cînte. Din partea asta, Vichi e ca o pasăre. Noroc de ea că mă mai iau. *(Pe alt ton.)* Aud că nu pleci nici tu. Cum că, din cauza mea. E o prostie.

PONORAN *(sărind din locul său)*: Atunci, hai vino și tu! Spune „da", și-am plecat. Pe loc plecăm.

TIBERIU *(mohorît)*: Nu. N-are rost. N-are nici un rost. La ce să învăț? La ce?

PONORAN: Cum, la ce? Pentru viață. Pentru anii ce-ți stau înainte.

TIBERIU: Și dacă mîine mor?

PONORAN: Mori. Dar în picioare și nu în genunchi.

TIBERIU: Ori nu-i totuna? Hai, hai, și nu mă privi așa. Am glumit și eu. N-am voie? *(Cu alt ton.)* Nu știu de ce, dar nu mă simt în apele mele.

PONORAN: Nu știi? Întreabă-te și ai să știi.

TIBERIU: Ce să mă întreb, cînd mereu o duc într-o ceartă cu mine singur. Și asta mă obosește. Aud că-i semn de bătrînețe. Dacă starea asta de nemulțumire și ciudată discuție fără de sfîrșit și fără de ieșire, că totul îți ajunge deopotrivă și nu mai vrei nimic și nici de așteptat nu mai aștepți nimic, dacă asta e bătrînețea, apoi nu-i fericesc pe bătrîni. *(Cum Ponoran își vedea mai departe de hîrtiile lui.)* Dar tu nu m-asculți. Ce faci acolo? Aduni, scazi. Ce tot calculezi?

PONORAN: Șarja ta de azi. Șarja ta rapidă de la cinci.

TIBERIU: De unde știi că la cinci am dat șarjă rapidă? Ți-au telefonat?

PONORAN: Nu.

TIBERIU: Atunci, ți-a spus careva?

PONORAN: Nu. *(Îl trage înspre fereastră. Dă de o parte perdeaua.)* Uite cine mi-a spus.

TIBERIU: Nu văd pe nimeni.

PONORAN: Uite-te.

TIBERIU: Mă uit.

PONORAN: Și ce vezi?

TIBERIU: Nimic. Adică, pămîntul, casele.

PONORAN: Și mai sus?

TIBERIU: Acoperișurile.

PONORAN: Mai sus.

TIBERIU: Cerul.

PONORAN: Și între case și cer, între pămînt și cer, ce vezi?

TIBERIU: Ce vrei să văd? Dealul mare. Și pe deal, caprele nu știu cui. Și din jos de coastă urcă un crașovean. Ba nu, o crașoveancă. Ea ți-a fi spus. Ha, ha, ha!... Păi ochi ca ai mei, tăticule!

PONORAN: Numai că cuptoarele nu le-ai văzut și nici coșurile, nici fumul.

TIBERIU: Aha. Ai văzut după cum urcă fumul. Păi da, că-s cineva. Na. vezi că iar am dat șarjă rapidă.

PONORAN: N-ai dat nici o șarjă rapidă.

TIBERIU *(intrînd în Ponoran)*: Cum asta? Cum asta? N-am dat șarjă rapidă?

PONORAN: Nu.

TIBERIU: Ești nebun! Bine, mă ageamiule, te iei după hîrtiuțele tale, și la ceasul ăsta cuptorul cinci primește pentru a doua oară fierul vechi.

PONORAN: Știu.

TIBERIU: Atunci! Păi vezi. Ha, ha, ha!

PONORAN: Nu rîde. Hai, nu rîde.

TIBERIU: Adică, vrei să plîng? Fiindcă vă roade invidia. Unde mă ridic mereu. Cum se ridică careva, voi cu ghearele și cu dinții, gata să-l rupeți, să-l sfîșiați; da' eu sînt îmbucătură tare, și-o să vă spargeți dinții. Păi, cum să nu rîd, dacă și tu... Și zi așa, te roade rău. Te roade ura și invidia.

PONORAN: Cum nu ți-e rușine!

TIBERIU: Să-mi fie rușine? Că-ți spun adevărul! Adică, nu știu de ce mă tragi înspre școală? Ca să mă smulgi din producție. Fiindcă-mi merge bine și urc. Urc mereu și la bănuți și-n laudă. Da' voi, repede, ați găsit cum să mă opriți din urcuș. *(La tăcerea lui Ponoran.)* Da' ce! așa nu mi-i bine? Nu scot cîștig bun? Ori nu știu să dau oțelul după grafic? Ba încă cum!

PONORAN *(gata să-i răspundă cu un cuvînt aspru, se biruie)*: Trebuie să mergi la școală.

TIBERIU: Nu.

PONORAN: Trebuie!

TIBERIU *(în loc de alt răspuns)*:

„Mă uitai din deal în vale
Văzui un păun călare,
Nu e un păun călare
Ci-i Ion cu gura mare."

Ha, ha, ha! *(Dă cu ochii peste două linguri, pe care, potrivindu-le, le bate anume în ritmul cîntecului.*

Cum Ponoran îl priveşte în tăcere, s-a oprit din bătaie.) Trebuie, trebuie să plec! Ha, ha, ha! Pentru ce să plec?

PONORAN: Ca să nu te dai la fund.

TIBERIU: Mă dau la fund, eu?

PONORAN: Tu. Nu citeşti, nu pui mîna pe o carte. *(Tiberiu rîde, Ponoran nu ia seama.)* Cum scapi din lucru, alergi, ştii tu unde. Şi asta, seară de seară. *(Tiberiu rîde şi mai mult. Ponoran continuă.)* Noile cuptoare, cu automatizarea lor, cer cunoştinţe, studii. Nu mai merge după ochi. Apeşi tu pe butoane, întorci de manivele — asta mai mult să te găseşti în treabă. Adevăru-i că aparatajul înregistrează temperatura şi presiunea, da' tu, tot după ochi dozezi compoziţia. Şi topirea tot din ochi o conduci. Trebuie să-nveţi.

TIBERIU: Nu.

PONORAN: Trebuie!

TIBERIU: Spui că trebuie să-nvăţ, că nu cunosc cuptoarele; atunci, de ce pe toată oţelăria eu singur dau şarje rapide?

PONORAN: De ce? Fiindcă goneşti după cîştig. Pentru Vichi asta a ta, ca să-i astupi gura cu bani. Şi asta-i rău, e tare rău.

TIBERIU: Ce-mi vii cu Vichi şi cu banii? Eu te-ntreb: dau sau nu dau şarje rapide? Ori practica mea, asta nu-i ştiinţă!

PONORAN: Ei, măi Tibi, unde nu stăpîneşti cuptorul, de aceea fugi să dai şarjele înaintea oricui. Ca să ne dovedeşti pe noi şi să-ţi dovedeşti şi ţie singur, că ai rămas tot primul, omul de laudă, fruntaşul cu care ne-am mîndrit noi, întreg platoul oţelăriei.

TIBERIU: Şi nu-i bine?

PONORAN: Nu-i bine. Că-n fuga asta a ta, ca să ieşi întîiul, fie ce-o fi, cu fuga asta ai să te-mpiedici.

TIBERIU: Şi mă rog, de cine să mă-mpiedic?

PONORAN: De neştiinţa ta.

TIBERIU: E-te-te, domnule!

PONORAN: Şi, ca să-ţi acoperi neştiinţa, s-o ascunzi, ei, asta numai cu cinste nu se poate. Şi necinstea, acolo la noi, în oţelărie, înseamnă să-ţi primejduieşti locul de muncă şi viaţa tovarăşilor tăi, şi poate şi viaţa ta... De aceea, pentru o vreme va trebui să pleci. E foarte bine să pleci la şcoală. Cînd te-i întoarce, vor fi uitate toate. Şi Vichi, şi goana asta a ta după bani. Şi, ce-i mai cu seamă, practica ta de azi va căpăta lumina ştiinţei.

TIBERIU: Lumina ştiinţei, frumos spus!

PONORAN: Da. Lumina ştiinţei. Hai, măi Tibi. Hai, băiatule. Hai, că nu-ţi vreau răul. Ori de azi ne ştim! Şi n-am urcat noi odată pe platou? Şi moş Bologa o dată ne-a făcut el cu ou şi cu oţet? Ştii, atunci la cuptorul tineretului, cînd am dat să-l destupăm fără prim-topitorul... *(Tiberiu rîde, rîde şi Ponoran.)* Pe tine n-a ajuns să te prindă, dar mie ce mi-a mai tras! Eh, că ne-a fost spre învăţătură... Ei, Tibi, m-asculţi?

TIBERIU: Nu! Şi nu mă duc.

PONORAN: Atunci, n-ai să mai urci pe platou. Nu mai urci la cuptoare.

TIBERIU: Şi mă rog, de ce, cum?!

PONORAN: La şarja asta a ta, de acuma, din calcule se vede limpede că n-ai respectat operaţiile.

TIBERIU: Eşti nebun.

PONORAN: Mai ai vreme să-mi răspunzi. Pleci sau nu pleci?

TIBERIU: Nu. Ţi-am spus „nu", şi de-o mie de ori tot „nu" am să-ţi răspund.

PONORAN: Ai grăbit undeva, la temperatură sau la cuptor, la reparaţie. Găsesc eu unde.

TIBERIU: Găseşti pe dracu'...

PONORAN: Te ţii deştept, c-ai şters urmele ca vulpea.

TIBERIU: Ce vorbe sînt astea?

PONORAN: Vorbe. Ori mult crezi c-o să mai umblu cu mănuşi! Avea el dreptate...

TIBERIU: Cine? Cine are dreptate?

PONORAN: Moş Bologa. C-am umblat cu mănuşi şi te-am menajat.

TIBERIU: M-ai menajat, tu?

PONORAN: Da.

TIBERIU: Pe mine?

PONORAN: Pe tine.

TIBERIU: Cu ce?

PONORAN: Că nu ţi-am pus înainte oglinda, să te vezi cine eşti.

TIBERIU: Şi cine sînt?

PONORAN: Mai degrabă cine ai ajuns să fii.

TIBERIU: Spune odată!

PONORAN: Ţi-am mai spus. Şi-apoi, te ştii şi tu singur.

TIBERIU: Cine sînt?

PONORAN: Cine eşti? Un lăudăros şi un carierist. Un afemeiat şi un ahtiat după bani.

TIBERIU: Spune, hai spune!

PONORAN: Un cortelaş şi-un şmecher care te-ai legat de-o uşernică şi-o drumeaţă, pentru că v-aţi potrivit la fire.

TIBERIU: Spune!

PONORAN: Ce să-ți mai spun! Că toate cîte le auzi acum, le știi mai de mult, fiindcă ți le-ai spus și singur.

TIBERIU: Mi le-am spus eu?

PONORAN: Da. Ori, o dată ți-a trecut înaintea ochilor toată viața asta care o duci?! O viață de silă și rușine. Și acolo sus, pe platou, cuptoarele cu care te lauzi atîta, le stăpînești? Răspunde! Spune dacă nu ți se strînge inima purice la fiecare șarjă. Și asta, fiindcă lucrezi ca pe vremea lui Truțan, din ochi, după ureche.

TIBERIU: „Fără de lumina științei".

PONORAN: Rîzi ca un prost. Nu rîde, fiindcă nu te-ai văzut întreg. Uite altă oglindă. *(Și-i întinde înainte hîrtia pe care-și făcuse calculele.)* Privește, să te vezi. Să-ți vezi și șarja ta rapidă. Citește. Nu-ți place? Nu-mi place nici mie. Și nu le-o plăcea nici altora.

TIBERIU: Nu cumva gîndești să mergi la conducere?

PONORAN: Ba da. Am să-i informez, și ce va urma știi și tu.

TIBERIU: Așa. *(După o tăcere.)* Ai să faci tu asta?

PONORAN: Am să fac.

TIBERIU: Și o să te rabde inima?

PONORAN: O să mă rabde.

TIBERIU *(în plin obraz)*: Caiafă! *(Ponoran dă să-i răspundă pe același ton, dar se biruie și tace.)* Hai, răspunde. Răspunde, mă caiafă! *(Și cum Ponoran tace mereu, trece împotriva acestuia, cu pumnii strînși.)* Da' știi tu pe cine caiaflești? Știi tu cine mi-s? Cine-i Postole Tiberiu? *(Și dă să tabere cu pumnii pe Ponoran, cum acesta s-a tras înapoi.)* Fricoși, unul și-unul! *(Și iar înaintează cîțiva pași; de astă dată, Ponoran nu se mai trage înapoi.)* Adică, vrei să spui că nu ți-i frică. Spune. Răspunde! Răspunde, cînd îți vorbește Postole! *(Cum Ponoran îl măsoară lung, în tăcere, Tiberiu nu mai poate răbda și sare cu pumnii pe el. Ponoran parează, îi prinde brațul și-l imobilizează. Totul se petrece fără o vorbă. Tiberiu, netezindu-și părul și fără nici o supărare.)* Ești tare. Te-am crezut slăbit, da' te ții tare. Te ții tare, mă Ioane. *(Și brusc, fără nici o trecere.)* Adică, mă socotești fraier și că nu știu... Nu știu de ce ții atîta să plec? Ca să nu-ți stau în cale. Pentru Florica, că ea, bleaga, și-acum umblă după mine și-mi ține drumurile. Hai, că nu-ți ard călcîiele după ea! Hai!

PONORAN: I-adevărat că pentru mine Florica înseamnă mult. Pot să spun că o prețuiesc mult.

TIBERIU: Haida, hai. O prețuiești. Mori după ea. Spune așa, că nu-ți ia nimeni capul. Da' vezi, geaba mori, geaba te topești, că ele femeile alta așteaptă. Adu-i un flecușteț, cumpără-i un te miri ce, fă-te c-o asculți. Las-o să vorbească. Toarnă ea vrute și nevrute și tu te gîndești la ce vrei. Nu trebuie să-i răspunzi. Nici n-ar asculta răspunsul. Chițcăie și tu cînd crezi că a spus o vorbă de duh. Mai strecoară-i cîte o vorbuliță din cele ce fac ocolul orașului și nu pierde ocazia: cît poți, privește-o lung, cu ochii leșinați. Să vezi atunci cu ce ochi s-o uita la tine. Parcă te-ar privi cerul cu toate stelele. Ha, ha, ha! Așa, mă copilule. Asta e femeia, mă băiețaș.

PONORAN: Cum nu ți-i rușine! Ca un ticălos, așa gîndești.

TIBERIU: Ioane, ia seama! Că alergi la Direcție să mă torni, m-au turnat ei și alții, și eu tot cu capul sus, da' să spui că... Dacă ții la tine, te sfătuiesc să nu mai repeți vreodată...

PONORAN: Ori știi c-ai schimbat un om — un om numai inimă — l-ai schimbat pentru... pentru o femeie fără inimă!

TIBERIU: De cînd te pricepi așa la oameni, să-i împarți care sînt cu inimă și care fără?

PONORAN: Oricum, ce-ai făcut tu, numai faptă de om cinstit nu-i.

TIBERIU: Pentru a doua oară îmi dai palme. *(Stăpînindu-se.)* Bine. Spui, faci ce vrei, dar prietenia dintre noi, prietenia noastră a murit. Și-acum du-te pe platou, caută, cercetează, fă rapoarte, fă ce gîndești. Nu te duci?

PONORAN: Ba da. *(O clipă se privesc în tăcere și Ponoran e gata să spună ceva, cînd ușa e dată în lături și Victorița pătrunde ca o furtună.)*

VICTORIȚA *(rotindu-se prin încăpere)*: Fraților, am aterizat. Un pic de colonie, un fir de pudră și fetița s-a făcut gigea. Da' voi, leilor, așa cum v-am lăsat. *(Lui Ponoran.)* Tu, urîtule, ce stai așa botos? Ai văzut, botosule, ce „chichiță" și-a pus Vichi? Îți place? Spune că-ți place.

PONORAN *(fără a-i răspunde, lui Tiberiu)*: Faci ce ți-am cerut?

TIBERIU: Nu.

PONORAN: Atunci, mă duc unde am spus.

TIBERIU: Du-te învîrtindu-te și vezi să nu-ți rupi gîtul.

PONORAN: Ori crezi că am să aștept să-l rupi tu pe-al nostru, al tuturor?

TIBERIU: Nu-i adevărat. Și că am grăbit cuptoarele nereglementar — asta-i din închipuirea ta.

PONORAN *(după ce-l privește lung):* Cine folosește pentru el numai fierul vechi, greu, ca să cîștige la încărcare, iar nouă ne lasă pe cel ușor, înfoiat, tablă, bidoane, ca să ne ia din timp, un asemenea om face el și altele mai rele.

TIBERIU: Fac eu treaba asta?

PONORAN: Ba bine că nu. Adică, de ce te ocolește fiecare și nu-ți vorbește? Nu te-ai întrebat?

TIBERIU: Din invidie, din ură.

PONORAN: Te minți singur. *(Din ușă.)* Uite-l pe Adam, cu Bocăncios și Văsăi. Întreabă-i pe ei.

TIBERIU: Am să-i întreb.

PONORAN: Și zi, Tibi, dacă te rog eu să pleci... Te rog mult...

TIBERIU: Am spus nu. *(Cum Ponoran, fără altă vorbă, a ieșit.)* Adică, tu Ioane, mergi cu adevărat? *(După el.)* Ioane, mă Ioane! Ioane, nu fi nebun!

VICTORIȚA: Ce-i cu el? Ce-a fost cu voi? Unde aleargă, încotro?

TIBERIU *(de-afară):* Mă Văsăi. Văsăi, mă tată! Adame! Măi Adame, mă! Auzi, mă Bocăncios! Ori ați surzit, mă fraților? *(Se întoarce, după o pauză, mohorît.)* M-au auzit. Știu bine asta, dar s-au făcut că nu m-aud. Nu vor să-mi vorbească. E limpede.

VICTORIȚA: Ce-i limpede? Și ce-a fost aici? Ce-a fost între voi? De la ce v-ați luat?

TIBERIU: M-a găsit cu ceva la cuptor și mă toarnă. A mers să mă toarne.

VICTORIȚA: Și de ce îl lași?

TIBERIU: I-am spus să n-o facă pe nebunul.

VICTORIȚA: Ce înseamnă că i-ai spus?

TIBERIU: Poate să-i cad în genunchi, nu?

VICTORIȚA: Oprește-l.

TIBERIU: Nu-l mai ajung.

VICTORIȚA: Nu vrei.

TIBERIU: Nu vreau, da.

VICTORIȚA: Și crezi că ți-a veni bine? *(Brusc.)* Lasă că-l întorc eu.

TIBERIU: Nu-l mai prinzi.

VICTORIȚA: Tai coasta în jos și-l prind.

TIBERIU: Nu. Nu, că-ți rupi oasele, nu, Vichi, nu. Cu rochia și pantofii ăștia...

VICTORIȚA *(se întoarce din ușă):* Că bine zici. *(Se descalță.)* Mi se duceau dracului ciorapii! *(Și așa desculță, aleargă afară.)*

TIBERIU *(din prag):* Uite-o cine n-are inimă. *(Se răsucește.)* ... Că nu mai știu să fac față cuptoarelor! Și nu-i numai din capul lui. S-au vorbit între ei. De aceea m-au propus la școală. Și bătrînul o vorbă nu mi-a spus. Ca să mă menajeze. Dar nu i-am cerut nimănui... și nici nu vreau! Și nu-mi trebuie! *(Trece iar în prag.)* Urcă singură. Nu l-a ajuns. Ori poate n-a vrut să se întoarcă. Atunci, ducă-se! Ducă-se unde o vrea. Dar c-o să mă tragă cu sila la școală, asta nu. Nu or trăi-o s-o vadă, nimeni. Că m-am îndulcit la ușor. Ușorul ăsta, pe capul cui crede că mi-i ușor. *(Mohorît.)* Au luat seama că nu mai știu. Și nu mi-a spus-o așa pe ocolite, ci de-a dreptul. Înseamnă că într-o zi, poate să-i și aud: „Jos, tovarășe, de pe platou, că mai mult ne-ncurci. Nu știi. Nimica nu mai știi.“ *(Aproape urlînd.)* Cum? Nu știu eu! Eu care...! *(Moale.)* Eu care, ce? *(Umblînd prin cameră.)* Vorbesc, vorbesc, da' degeaba... Da' nici să stau cuminte în bancă, așa ca un belfer, și s-o iau de la „a“ și „b“. Iar vreun ochelarist: „Să mai încercăm o dată, tovarășe Postole. Învățătura îi drum spinos. Cere răbdare, atenție“. „Da' ce? Să slobozi un cuptor de două sute de tone e joacă? Și fac asta în toată ziua. În fiecare zi, în fiecare ceas stau în gaze și-n dogoarea focului... și-n vremea asta, dumneata, domnule ochelarist, îmi stai frumos în clasă, în laborator. Hai să schimbăm locul! Eh! Păi, nu-i ușor, nu-i“ *(Iar străbate camera.)* Ponoran îi dă mereu cu prietenia. Dacă îmi era cu adevărat prieten, apoi trebuia să știe cît mi-e de greu. Mi-i tare greu. Aicea am fost cineva, prim-topitorul, o făceam pe deșteptul, și acolo: „poftim frumos în bancă“... *(Se plimbă prin cameră și-apoi răsuflînd greu.)* „Așa, Ioane, te ții învățat și-i dai cu cartea, da' despre oameni, ce știi? Ori ce știi despre mine? Că-s fălos și mă țin bărbat strașnic și fără de frică. Da' uite că stau ca un copil și mi-i teamă. Mă tem de cîte m-așteaptă acolo la școală“. Dacă aș putea trece peste primul ceas! Cele dintîi vorbe schimbate, să le trec! Nu, nu pot, nu!

VICTORIȚA *(intră gîfîind. La privirea mută a lui Tiberiu):* Nu l-am ajuns. Parcă-l purtau toți dracii, așa-i mergeau picioarele. Niște prefăcuți, toți sfinții ăștia.

TIBERIU *(surd):* Nu-i un prefăcut.

VICTORIȚA: Ba-i așa cum îți spun. Și pot să jur c-a pornit ca din pușcă, să-ți ia locul.

TIBERIU: Nu-i adevărat! Înțelege că pentru mine e gata să nu plece la școală. Și cartea, învățătura, îi moartea lui.

VICTORIȚA: Unde ești prea bun, îl crezi pe fiecare... Da' dacă ți-aș spune ce știu...

TIBERIU: Nu vreau să știu nimic și să nu-mi spui ceva de rău de Ion, că...!

VICTORIȚA: Că ce?

TIBERIU: Pentru ce-ți place să-i cobori pe oameni?

VICTORIȚA: Eu îmi spuneam să te înalț pe tine.

TIBERIU: Sus, pe vreo funie.

VICTORIȚA: Ce vorbe sînt astea?

TIBERIU: Glumesc și eu. Dar adevăru-i că mă simt nemulțumit. N-aș putea spune de ce. Sau poate că în adîncul meu... Da, ducă-se dracului, c-am ajuns un flecar și un... Mai bine, spune-mi ceva vesel, să rîd.

VICTORIȚA *(s-a încălțat):* Și-n definitiv, ce vrea Ponoran? Ce se ține de capul tău? Ce vrea?

TIBERIU *(mohorît):* Ce vrea? Să merg la școala de maiștri.

VICTORIȚA: Și ce-i rău în asta? Ori puțin am așteptat să ies din groapa, din cazanul ăsta? În orice condiții, numai să-mi iau zborul. Înțelege că eu nu mă încap de bucurie. Îs ca nebună, zău.

TIBERIU: Pentru titlu, pentru că am să ies maistru?

VICTORIȚA: Ei, asta! C-ai să fii la București. C-o să punem piciorul în București, dragule. *(La rîsul lui Tiberiu.)* Nu cumva, școala asta e în altă parte și nu la București?

TIBERIU: Păi, cam așa.

VICTORIȚA: Și unde-i?

TIBERIU: La Hunedoara.

VICTORIȚA: Auzi, Hunedoara. Nu s-a găsit alt loc. N-am eu noroc, și pace... Adică, stai că ar fi ceva. *(Se repede și scotocește printre hîrtiile lui Ponoran. Tiberiu caută s-o oprească.)* Lasă-mă. *(A recunoscut mapa cu planurile.)*

TIBERIU: Ce umbli acolo? Îs hîrtiile lui Ion.

VICTORIȚA: Nu tocmai. Nu te grăbi. Stai să vezi. De mult țineam să-ți arăt... În primăvară a fost la voi în practică un student. Unul mărunt, spătos și cu ochi rotunzi.

TIBERIU: Au fost ei mulți.

VICTORIȚA: Ai avut cu el și o discuție.

TIBERIU: Aha! Ce-i cu el?

VICTORIȚA: A murit! Dintr-un accident de motocicletă.

TIBERIU: Cum! Cînd? De unde știi?

VICTORIȚA: Se încurcase cu o fată de la noi și tot la cîteva zile făcea naveta Timișoara-aici și înapoi. Odată, n-a mai venit. Și s-a repezit ea, fata, la Timișoara. Gazda: „că numai ce-l înmormîntaseră". *(Pauză, cu tristețe adîncă.)* Cînd să treacă podul peste Bega, i-a venit înainte o căruță și l-a zdrobit tot... Nu s-a găsit nimeni dintre neamuri, și gazda, om cinstit, ce a rămas i-a dat prietenei ăștia a mea, că o știa doar. Printre hîrtii am dat noi și peste un fel de plan și i l-am dus lui Ponoran... *(I-l arată.)* Spuneam că el, toată ziua cu burta pe carte, o scoate ceva. Da' văd că degeaba. Spune Ion că e un fel de mașină de reparat cuptoarele. Ori crezi că-i ceva de capul ei?

TIBERIU: Strașnic! Grozav!

VICTORIȚA: Serios?

TIBERIU: Extraordinar!

VICTORIȚA: Și vă trebuie?

TIBERIU: Ne arde buza.

VICTORIȚA: Și cine comunică chestia asta o să primească ceva loz? Cît să ducă în amîndouă brațele? Mai mult? Nu spune! *(Brusc.)* Atunci, haide, repede! Adică nu, stai. Luăm bilete pentru București, și direct la minister.

TIBERIU: Cine? Noi?

VICTORIȚA: Da' cine-altul? Noi, adică tu.

TIBERIU: Eu? Ce să caut eu acolo? *(Cu ochii pe plan.)* Măi, ce cap pe băiatul ăsta! Și-i sigur că a murit?

VICTORIȚA: Dacă-ți spun.

TIBERIU *(cu ochii la desene):* Și ce simplu! Un buncăr cu un sistem de palete. Numai ce m-am uitat și pot să-l desenez din memorie... Și Ponoran un cuvînt n-a scos.

VICTORIȚA: Spunea că ar fi ceva de meșterit, nu știu, la palete.

TIBERIU: Păi, da, aici la paletă. N-are jocul reglat, da' e un fleac. Cu un buncăr cilindric, și s-a rezolvat problema. Și dincoace, un sistem sanie, dus și întors, cu un arc. *(Dă să lucreze la desen, dar Victorița îl oprește.)*

VICTORIȚA: Nu pe ăsta. Pe desenul tău. Pe desenul cu care ai să pleci la București. Plecăm în noaptea asta. Planul îl lucrezi în tren și mîine dimineață ceri audiență ministrului.

TIBERIU : Dar cum ? Nu-i lucrul meu.

VICTORIȚA : E al nimănui. Adică, al cui l-o comunica dintîi. Și tu o să-l comunici, cu desene cu tot.

TIBERIU : Da' să iau întîi legătura cu Ponoran, să vedem ce spune.

VICTORIȚA : El a luat legătura cu tine ? S-a ascuns. Un cuvînt n-a suflat.

TIBERIU : Dar nu-i lucrul meu !

VICTORIȚA : Ba-i al tău ! Apăi, la buncăr, i-ai și schimbat forma. Cu paletele ai rezolvat. Și arcul ăla... Mai faci niște modificări, mai modifică și ei la București... Și cînd s-o trezi și Ponoran să-și comunice invenția — care știm noi cum i-a căzut în palmă, ehei ! Prototipul tău va fi pus pe platou înaintea cuptoarelor.

TIBERIU : Ha, ha, ha... !

VICTORIȚA : Nu rîde ! Nu rîde, că eu te și văd cu bănuții la mînă, la piept cu o medalie grea — dacă e steluță, poate fi și mai mică. Și-asta, unde ? La București. Poate chiar în cadrul ministerului.

TIBERIU : Da' nici gînd !

VICTORIȚA : Ba da, dragule. Și să nu spui nu. Înțelege că pentru mine, pentru noi... ! Tibi, dacă-ai ști cît te iubesc, cît îmi ești de drag ! Păi bine, mă urîtule, răule, e-n mîna ta să mă faci fericită, și tu stai botos și rău. Uite-te la tine, la ochii tăi, parcă-s muchie de cuțit. Hai, rîzi, rîzi !

TIBERIU : Nu-mi vine să rîd.

VICTORIȚA : Și eu te rog să rîzi și să nu te mai gîndești la prostii.

TIBERIU : Nu mă gîndesc la nimic.

VICTORIȚA : Nici la mine ?

TIBERIU : Ba la tine, vezi...

VICTORIȚA : Te gîndești la mine. Știu, știam. Știam că n-o s-o lași pe Vichi a ta. Spune, dragule ; spune, Tibi, dacă m-ai ști însetată, flămîndă și singură în noapte, mi-ai da adăpost ? Mi-ai întinde o bucată de pîine și-un pahar să beau ? Ei, sînt însetată și flămîndă și fără de-adăpost. Adăpostește-mă. Dă-mi o îmbucătură de pîine. Cu un singur cuvînt al tău...

TIBERIU : Nu. Asta nu pot. Ce-mi ceri tu e furt. Furt, da, da.

VICTORIȚA : Ah, voi bărbații, repede cu cuvinte mari.

TIBERIU : Știi bine că orice mi-ai cerut...

VICTORIȚA : Fleacuri ! Acum e vorba de viața mea. De viitorul meu, și-al tău. Și nu am să te las. Sînt femeia ta și trebuie să-ți port de grijă.

TIBERIU : Una e să-mi porți grija și alta-i să-mi ceri un lucru necinstit.

VICTORIȚA : Acum, fă-mă și necinstită, că o merit, nu ? Sînt necinstită fiindcă mă gîndesc la viitorul tău. *(A izbucnit în lacrimi.)*

TIBERIU : Dar n-am vrut să spun așa. Nu plînge. Nu pot să sufăr. Dar cum să fac asta ? Cu ce ochi să mai vin înaintea lui Ion ?

VICTORIȚA : Ei, cu ce ochi ! ? Da-el, mă rog, cum s-a ascuns de tine, de voi toți ?... Și-apoi, cum îi tipicar, pîn-să creadă că-i totul gata, trece anul. Și în vremea asta, mașina, în loc să intre în producție, stă. Păi, bine-i asta ? Nu-i bine. Și chiar dacă o termina-o într-un fel, pînă să plece la București, ehei... ! Îl vezi tu descurcîndu-se în iureșul de-acolo ? Nu e el Ponoran de București, și nici Bucureștiul de Ponoran. Ce-i trebuie lui aiureala și toată alergătura ? Adevăru-i că-i faci un serviciu. Mai ales că cea mai mare parte va fi invenția ta, capul tău. Hai, dragule, nu fi rău, că Vichi te iubește, așa rău și botos cum ești. *(Soarbe dintr-un pahar de pe masă, simțind gustul băuturii.)* Fain ! *(Întinde cel de-al doilea pahar lui Tiberiu.)* Ia de bea. Să vezi ce fain. Uite, mă Tibi, numai ce am întins mîna. Ca să vezi cum se potrivește totul. *(Toarnă pe jos din pahar.)* Pentru studentul cela sărmanul, fie-i țărîna ușoară... *(Mai toarnă un pahar.)* No hai, prosit, și să fie cu noroc la tot ce-am gîndit. Spune, mutule, noroc !

TIBERIU : Noroc ! *(Dă peste cap și cel de-al doilea pahar.)*

VICTORIȚA *(umblă la pachet)*: Da' aicea ce-o mai fi ? Ia uite ce de bunătăți !

TIBERIU: Nu umbla. Îs ale lui Ponoran.

VICTORIȚA : Îs ale cui le-o mînca — mă-nțelegi ? Simțeam eu așa un gol. Și să mai spui că nu-ți port noroc ! *(Și turnînd iar în pahare, bea, mănîncă.)* Să pun eu piciorușul în București, și apoi las' pe mine ! La minister mergem împreună. Îmi fac o intrare, să vezi. Da' întîi, îmi aleg un model, ceva turbat. *(Înghițind îmbucătura.)* Ne mai restrîngem din partea mîncării, dar o rochiță, o pălărioară și o pereche de pantofi îi musai să-mi cumperi, că doar n-o să umblu dezbrăcată. *(Toarnă.)* Apoi, noroc și bani, și cînd ne-o fi mai rău, așa să ne fie. *(Bea, bea și Tiberiu.)*

TIBERIU *(îi întinde paharul)*: Toarnă.

VICTORIȚA *(se execută, după care zărind pe aproape o cutiuță cu niște cuișoare, mai introduce cîțiva bănuți, închide capacul și începînd să joace cutia într-un anumit tact)*:

„Cine-a făcut crîșma-n drum,
Dorule, măi dorule,
N-o făcut-o de nebun,
Dorule, măi dorule.
Și-a făcut-o de cuminte,
Dorule, măi dorule,
Cine-o be din ea, să cînte,
Dorule, măi dorule."

(Între timp, Tiberiu a potrivit și el cele două linguri și, bătîndu-le în tact, intră și el în cîntec. După care trec în „Bun e vinul ghiurghiuliu".) Așa, tăticule, așa te vreau. *(Toarnă, bea și ea, apoi trece la fereastră de-o deschide.)* M-am încălzit. *(Privind în noapte.)* Să le ia dracu' de focuri, dar îmi place cum lucesc în noapte. Și mi s-a făcut o sete... Poate unde-i și seara asta fierbinte. Ia stai. Auzi? *(Ascultă sunetele viorii lui Ionci.)* Ăsta e Ionci. *(Cu capul în stradă.)* Ionci! Ionci! Tot nu ți-a trecut? Înseamnă că-i prost, prost de tot. Da' vin să iei un păhărel și-ai să vezi cum uiți și de examen, și tot... *(Fredonînd.)* „Az a szep, az a szep..." *(Trece la ușă, apoi de-afară.)* Hai repede, băiețaș. Păi, se putea fără tine! *(Reintră, de mînă cu același omuleț pe care-l știm... Poartă cămașă galbenă, pantalon negru strîns pe pulpă, un fular mare roșu de mătase și vioara sub bărbie.)* „Az a szep, az a szep."

TIBERIU: Da' pe ăsta la ce l-ai pescuit? Cine-i?

VICTORIȚA: Ionci! Nu-l cunoști pe Ionci? Sîntem colegi la noi la laborator. Dar adevărul adevărat îi că Ionci e un artist și un filozof. Și un om. Dacă ar fi să merg în iad și acolo-i Ionci, apoi mă duc. *(Arată pe Ionci.)* A fost plecat să dea examen... *(Acestuia.)* Eh!

IONCI *(clatină din cap)*: Notele. Nu cunosc bine notele.

VICTORIȚA: Să le ia dracu' c-ai să le înveți. Le înveți și te prezinți iară. Dar și fără note, ceva de inimă tot ai să-mi spui, ceva de dragoste, cum știi tu și cum îmi place mie. *(Fredonează.)* „Cruce albă de mesteacăn". Hai Ionci, ce vrei și ce te-ndeamnă inima. *(În timp ce acesta cîntă.)* Așa, dragule, așa, puiule. Da' tu, Tibi, ce-ai rămas de lemn? Toarnă-i. Toarnă-i băiețelului, să-i ridici temperatura. Hai că-i uscat iască. *(Și-n vreme ce acesta îi cîntă la ureche.)* Știi că plecăm la București? Dar nu-i Vichi aceea să-și uite prietenii. Te luăm cu noi. Spune și tu, Tibi. Spune-i că-l luăm cu noi. „Az a szep, az a szep". *(Oprindu-se brusc.)* Știi, Tibi, la ce mă gîndesc?

TIBERIU: Altă trăsnaie.

VICTORIȚA: Alta. Știi, mai lăsăm o zi, două, cu Bucureștiul. Acum, înainte de plecare, trebuie să muncești.

TIBERIU: Dar ce, pînă azi m-am jucat?

VICTORIȚA: Nu înțelegi. *(Dă să toarne iar.)* Va trebui să mai împrospătăm proviziile. Ionci dragule, repede-te după vreo 2-3 rachete. Trece-i, Tibi, „niște loz", că-s lefteră. Ține, Ionci. Iei trei explozibile. Dar cum, băiatule, n-ai venit? *(Îl scoate pe ușă, apoi lui Tiberiu)* De muncit ai muncit tu, dar așa ca să ridici toată uzina, să urle ziarele, ei!

TIBERIU: Asta ce-o mai fi?

VICTORIȚA: La voi, aud că-i mare lucru cînd topiți la cuptoare mai repede, adică faceți de astea, cum le spune... rapide... Șarje rapide. Exact.

TIBERIU: Ia uite-o ce știe, ce-nvață!

VICTORIȚA: Apăi, știu și-nvăț. Pentru tine. Ca să te ajut. Să salți. De aceea, acuma dacă tot o să pleci, trebuie să-ți iei rămas bun cu o șarjă rapidă. Rapidisimă.

TIBERIU: La tine-i ușor.

VICTORIȚA *(repetînd ce știe de la Ponoran)*: Păi, greul și timpul pierdut nu-i să topești și să fierbi oțelul, da' să întreții cuptorul, să-l repari.

TIBERIU: Ia să nu-l repari! Se perforează ca nimica. O dată să nu-l repari, și gata, îți vine în piept oțelul val.

VICTORIȚA: Dar nu în schimbul tău. În schimbul celălalt.

TIBERIU: Ce vrei să spui?

VICTORIȚA: Că la o șarjă, două, pînă o luăm din loc, nu-ți pierde timpul cu reparațiile...

TIBERIU *(se trage înapoi, cu asprime)*: Nu înțeleg.

VICTORIȚA *(nu ia seama la schimbarea din glas a lui Tiberiu)*: Înțelegi tu bine. Îți dai șarjele tale rapide, ultrarapide. Să huie uzina și țara. Să intri acolo la minister ca printr-un arc de triumf.

TIBERIU *(și mai aspru):* Iar aici după mine, cimitir.

VICTORIȚA *(dezorientată de glasul lui Tiberiu):* Ei, nici chiar așa s-o iei.

TIBERIU *(izbucnind):* Da' cum ! Iau seama că nu te pricepi ! Ești femeie, altfel !

VICTORIȚA: Altfel ! *(Tiberiu dă să-i răspundă, dar se stăpînește.)* O săptămînă, dragule, cîteva zile, să se vorbească de tine. Pentru o clipă să fii o stea. După aceea... *(Încearcă rîsul ei.)* Ce-ți cer alta decît să mai ridicăm și noi capul.

TIBERIU: Și pentru asta n-ar fi decît să amețesc acolo vreo cîteva șarje rapide.

VICTORIȚA: Da, dragă. La asta să te gîndești și la alta nimic.

TIBERIU *(fierbe):* Și că o să se prăbușească cuptoarele, că am să-i fur pe tovarășii mei și poate să-i ucid chiar... La asta, să nu mă gîndesc?!

VICTORIȚA: Mă, da' prăpăstios mai ești !

TIBERIU: Tu, femeie ! Știi ce mi-ai cerut ? Dar cine socotești că sînt ? Și după cine mă judeci, cu cine mă asemui ?!

VICTORIȚA: Haida, hai !

TIBERIU: Adică, unde-ai văzut că mă dau după tine și prietenii tăi... Da' sînt muncitor, sînt om din clasa muncitoare, înțelegi tu asta ? Și-ai crezut că pentru niște bulendre și-o mutră de păpușă boită, să-i primejduiesc pe-ai mei, pe frații, pe prietenii, pe tovarășii mei !

VICTORIȚA: Te-ai supărat. Îmi pare rău. Nu știam ce-ți cer. Nu știam că e un lucru așa de grav. Crede-mă !

TIBERIU: Dar să-mi fi cerut și luna de pe cer ! Cere-mi să-ți dau luna și stelele, dar nu cinstea mea. Cinstea mea de muncitor. *(Lui Ionci, care reintrase cu niște sticle sub braț și era numai urechi.)* Gata. Acuma, cheful vezi bine că s-a spart. Du-te ! Hai, pleacă ! Hai ! Ia cu tine și sticlele. Ia tot și șterge-o. *(L-a scos pe ușă afară.)*

VICTORIȚA: Frumos !

TIBERIU: Și acum, du-te și tu. Pleacă!

VICTORIȚA: Nici nu mă gîndesc.

TIBERIU: Te rog.

VICTORIȚA: Nici gînd.

TIBERIU: Te rog să nu mă înfurii.

VICTORIȚA: Poftim. Ca la dumneata acasă. *(Pe cuvintele ei a reintrat Ionci.)*

IONCI: Mă iertați, mi-am uitat țigările.

TIBERIU: Ia-ți ce-ai uitat și șterge-o. Hai, mă omule, că și tu muncești, și lăuta ceia ai dat bani pe ea, și mi-e teamă să n-o sparg.

IONCI: Se mai întîmplă. Cîte unul, în loc să se bată cu cine-i tare, ori cu el singur, se aruncă pe cine-i mai slab, ori pe lucrurile din jur. Te arunci pe lucruri, le faci praf, și-ți spui că-i gata. Da' nu-i gata.

TIBERIU: Ei tu, filozofule, șterge-o, că acu... !

IONCI: Plec. Am plecat. *(A ieșit, Victorița a izbucnit în rîs.)*

TIBERIU: Nu mai rîde !

VICTORIȚA: Altă dată îți plăcea cum rîdeam.

TIBERIU: Nu te-am știut. N-am știut cine ești.

VICTORIȚA: Ha, ha, ha ! Și acum știi ?

TIBERIU: Ești o femeie rea. Rea și fără inimă.

VICTORIȚA: O-la-la ! Ce cuvinte mari ! *(Cu tonul lui Ionci.)* „Cîte unul, în loc să se bată cu cine-i tare ori cu el singur, se aruncă pe cine-i mai slab, ori pe lucrurile din jur.“ Ha, ha, ha ! Acum asta-ar trebui: să spargi din lucruri.

TIBERIU: Și am să le sparg.

VICTORIȚA: Poate să te ajut. Cu ce începi ? Să spunem, cu radioul. Ca să nu mai cînte.

TIBERIU: Ei, n-o să mai cînte... *(Apucă radioul și l-azvîrle pe fereastră. Se aude un zgomot surd.)*

VICTORIȚA: Cauți de ce să te mai apuci. Poate de covor. *(Apucă covorul.)* Uite, asta e o treabă serioasă. *(Lui Tiberiu, care a trecut la găleata cu apă.)* Acuma, de ce să ne apucăm ? De bibelouri. Să te ajut ?

TIBERIU: Ba să te ia dracu' !

VICTORIȚA: Bravo ! Strașnic bărbat ! Cumplit te-ai răzbunat.

TIBERIU *(turnîndu-și apă pe cap):* Să taci !

VICTORIȚA: Am tăcut. Unde te duci ?

TIBERIU: Pe platou. La oțelărie. Să ia seama la compoziția lui cinci.

VICTORIȚA: Faci tu asta ?!

TIBERIU: Vrei să spui că or să afle că nu am dat șarja rapidă ? Ei bine, n-am dat. *(Privirea lui Tiberiu o interzice pentru cîteva clipe.)*

VICTORIȚA: Și acum ce cauți ?

TIBERIU: Caietul cu mașina. Să-l arăt și lui Ponoran; să-i spun și de palete și de sania aceea. Să vedem ce mai trebuie. Poate să aflăm și numele studentului — adevăratul inventator.

VICTORIȚA: A, inventatorul ?.., Ha, ha, ha ! Inventatorul e Ponoran, iar ce ți-am spus e poveste, așa ca să știi. *(Și izbucnește în rîsul ei nevinovat. Tiberiu o privește o singură clipă, apoi iese repede. Se aude cum pornește motocicleta. Rămasă pentru o clipă singură.)* Îs nebună. Nebună-s de legat. Dar ce pot face, dacă asta sînt și alta nu pot fi... Adică, n-aș putea fi și altfel ? De ce ? De ce ? *(Cum motocicleta accelerează, Victorița fuge afară.)* Nu, Tibi ! Nu cu motocicleta. Ești băut. *(Motocicleta accelerează.)* Nu te las ! Nu singur ! *(N-au pornit bine motocicleta că Ionci va reintra, în brațe cu aparatul de radio: cutia de o parte, piesele cu lămpile, de alta.)*

IONCI *(descurcîndu-se de povara din brațele sale și după ce caută loc viorii):* Noroc că a căzut pe stratul de flori. De asta-i bine să ai grădină lîngă casă. Nu se știe niciodată. Numai că eu știam. Eram sigur. Știam și cu ce o să înceapă. *(Încercînd să monteze înapoi radioul.)* De ce nu-mi place, de aia am parte. Uite, eu unul mor după oamenii serioși, care vorbesc lucruri grele, grele că aproape nu le înțelegi. Te muncești să-i asculți, și nimica nu înțelegi, da-ți place. Îți place, fiindcă vezi că sînt alții cu un cap mai sus. Asta înseamnă că într-o zi, poate și tu... Da, da. Mult îmi plac oamenii serioși cu discuție adîncă, da-n viața pe care-o duc, uite că am parte de bețivi, cheflii, de ăștia care strică și sparg totul. *(Visător.)* Dar asta-i, că se întîmplă și cîte-o pereche care vorbesc de cer și stele și ce-o fi, cînd n-or mai fi. *(Între timp a umblat cu șurubelnița și-acum încearcă radioul la priză. Radioul hîrîie. Minune ! Cîntă. Nemulțumit însă, îl scoate din priză și umblă iar cu șurubelnița. Lui Ion Ponoran, care intrase cu Bologa și în urma lor Florica)* Dar dumneavoastră cine sînteți ?

PONORAN: Noi ? S-ar cuveni să te întreb pe dumneata cine ești ?

IONCI: Am asistat la un început de discuție... și un tovarăș mai nervos în focul vorbelor... *(Arată aparatul.)* Acum încerc să-l pun pe linia de plutire. *(Și meșterind mai departe la radio, cu urechile ciulite.)* Țin-te, Ionci, să auzi acum discuție...

FLORICA *(celor doi):* A ieșit. Nu-i. V-am spus că i-am auzit motocicleta. Cam știu unde o fi. Îl chem să vă spună și el. Să-l auziți cu urechile voastre. Fiindcă n-a făcut asta. *(Agitată.)* Nu putea să facă. Nu ! Nu ! Nu !

PONORAN: Vezi, Florica, nu-i deajuns să spui nu și nu.

FLORICA *(aproape să plîngă):* E un om cinstit, să știi !

PONORAN: În locul tău, nu m-aș grăbi. Și nu-ți cere nimeni să vii cu certificate. Nici nu-i nevoie.

FLORICA *(lui Ponoran):* Tu-ți spui că unde mor pentru el... Dar nu mor deloc... Sau dacă am murit vreodată, azi nu mai mor. Și poate că la altul mă gîndesc.

BOLOGA: E, e, hai, dă-i drumul !

FLORICA: Lasă-mă și dumneata ! Te ții de glume și inima mea numai eu o știu.

BOLOGA: I-auzi, domnule ! Și mă rog, la cine te gîndești ?

FLORICA: Da' unde scrie că dacă mă gîndesc la cineva, îi musai ce înțelegi dumneata. Da' ce, prieteni, tovarăși buni, nu pot să am ?

BOLOGA: C-or fi ei buni, nimic de zis, dar la anii tăi nu-i deajuns numai din ăștia.

FLORICA: Și ce vrei să fac ? Să mă arunc de gîtul celui dintîi venit ?

BOLOGA: Te-am învățat eu asta ? Da' din prietenii, tovarășii ăștia ai tăi buni, nu se arată ei nici unul mai chipeș ? Vreunul cu mustața țapoșă. Cum s-ar spune, un prost și-un mutălău. *(Florica rîde.)* Nu rîde, că din ăștia s-aleg bărbații buni, cu dragoste și ascultare de femeia lor. Ehei ! Dacă mai trăia răposata, ce școală-ți mai făcea. Că și ea a stat și-a stat, dar și cînd a ales ! Cum rîzi, îmi dau seama că pe unul de ăsta l-ai ochit și tu. Apoi, cine o fi ? Ori te pomenești că-l știu, și-i pe aici, pe-aproape. Ori n-oi fi eu ăla ?

PONORAN *(ca să scurteze scena):* Bine-i ca în cele mari, la furie sau la supărare, să nu-ți asculți inima. Inima e un prost sfătuitor. Așa.

FLORICA: Ți-i teamă să nu mă fi gîndit la dumneata !

PONORAN: Vorbeam pentru tovarășul maistru.

FLORICA: Dar ca să înțeleg și eu.

PONORAN: Nu pot opri pe nimeni să înțeleagă ce vrea.

BOLOGA *(din fund, unde îl ajută pe Ionci să fixeze lămpile la aparatul de radio):* Ești țăpos, măi copilule.

PONORAN: Iar dumneata ceri omului să-și smulgă inima, numai ca să i-o poți citi de-aproape.

FLORICA: Știu ce scrie în inima ta, Ioane. Și tocmai de aceea, îngăduie să-ți răspund altă dată, mai tîrziu.

PONORAN: Nu te-am grăbit să-mi răspunzi. Și nici nu ți-am cerut vreun răspuns.

FLORICA: Are dreptate moșul Bologa. Ești numai țepi.

PONORAN: Și tu cum m-ai vrea ? Să fiu mereu petale de trandafiri, să ai ce călca în picioare.

FLORICA: Niciodată nu mi-ai vorbit așa.

PONORAN: Fiindcă niciodată nu ți-am vorbit cum trebuie.

FLORICA: Și cum ar trebui să-mi vorbești ?

PONORAN: Pe deasupra. Ca uneia care se oprește numai la cuvinte... Dar nu sînt Tibi.

FLORICA: Și nici eu acea domnișoară care te-a vizitat mai adineauri.

PONORAN: Ai putea vorbi mai frumos de acea domnișoară... Ca să-mi păstrez părerea bună ce o am despre tine ! Dacă nu de alta, de aceea că ești femeie. Femeie ca și ea.

FLORICA: Mulțumesc pentru sfat. N-am să-l uit.

PONORAN: Mai sînt și altele care ar fi bine să nu le uiți.

FLORICA: Prea multe să le învăț dintr-o dată.

PONORAN: Ești mîndră.

FLORICA: Poate.

PONORAN: Bună-i mîndria, dar nu ca să-i calci pe ceilalți în picioare.

FLORICA: Am făcut eu asta ?

PONORAN: Ai început să răspunzi cu întrebări, ca Tibi. Numai că el găsește să dea răspunsuri în tact și-n cînt, în tact de linguri. *(Și luînd lingurile pe care le folosise Tiberiu, le bate în tact, ca să-l auzim și cîntînd.)*

„Mă uitai din deal în vale
Văzui un păun călare.
Nu e un păun călare
Ci-i Floarea cu gura mare."

Ha, ha, ha ! Ca să vezi că toate se prind, se învață.

FLORICA: Cînți ! Pînă azi nu te-am auzit niciodată.

PONORAN: Cîntecul cere prietenie, să te știi, să te cunoști, să fii aproape unul de celălalt.

FLORICA: Și eu nu te-am știut. Ci doar așa pe deasupra. Dar poate că nici tu nu mă știi. Și nu sînt cine mă crezi.

PONORAN: Asta-i adevărat. Adevăru-i că te-am învăluit în haine dinafară, care nu sînt alta decît închipuirea, gîndurile, dorurile mele.

FLORICA: Nu ți-am cerut. Și-ai face bine să smulgi de pe mine toate aceste haine străine. Caută să mă vezi așa cum sînt. Și arată-te și tu așa cum ești. Poate să-mi și cînți. Hai, de la voi din Meria. Cîntă.

PONORAN: Nu vreau.

FLORICA: Te rog.

PONORAN: De o mie de ori să mă rogi și nu cînt.

FLORICA: Va să zică, știi să spui și nu.

PONORAN: Cum auzi.

FLORICA: Îi ciudat, Ioane, dar îmi pare bine. Ești tu, și parcă e și altcineva.

PONORAN: Mulțumesc, dar nu-mi doresc să fiu altul.

FLORICA: Acuma cu adevărat te-am supărat.

PONORAN: Ori crezi că e întîia oară ?

FLORICA: Nu înțeleg.

PONORAN: Înțeleg eu și pentru tine.

FLORICA: Nu ai fost niciodată rău.

PONORAN: Pentru o singură dată mi s-o ierta și mie. *(Lui Bologa)* Și dumneata, maistre, stai și rîzi. Rîzi că bine ai pornit-o.

BOLOGA: Eu așa-mi spun, c-am pornit-o bine. Hai, hai, certați-vă, ce v-ați oprit ? Hai că-mi place.

PONORAN *(cu alt ton, lui Bologa și ca și cum nu s-a întîmplat nimic):* Spuneai că vrei să-ți arunci ochii pe mașina asta de care-ți vorbeam. *(Se duce să caute mapa cu desenele.)* Ce-i asta ? Caietul era aici. N-a fost nimeni. Nimeni decît Tibi. El l-a luat. Știu și pentru ce.

FLORICA: Pentru ce ?

PONORAN: Știi și tu.

BOLOGA: Ei, nu ! Nu. Acuma vin și eu cu nu.

FLORICA *(strigat):* Niciodată ! Știu, dai în el ca să bați în mine. *(Cei doi o privesc în tăcere.)* Și acuma, de ce tăceți ? A făcut el ce-a făcut, dar în munca lui e un om cinstit. Și hoț care să fure munca altuia, nu-i și n-o fost. Și n-o fi. *(La tăcerea celor doi.)* Adică, voi nu mă credeți ? Nu pe mine, dar pe Tiberiu. Că e un om cinstit. Că a rămas un om cinstit. Îl știu mai bine decît voi toți. Mai bine decît se știe el singur. De ce tăceți ? *(Se întoarce brusc. În pragul casei sta Postole Tiberiu, care intrase cu puțin înainte, cu hainele sfîșiate, obrazul pătat cu ulei, dar în mînă cu caietul cu planul mașinii.)* Tiberiu !

TIBERIU: Leul ! El îi ! *(Celor de față.)* De la platou mi-au spus că ați pornit încoace. M-am cam grăbit, așa că... Rablionul mi-a ajuns unde trebuie. La fier vechi. Poate că l-oi topi la unul din cuptoare, și atunci, ce motocicletă faină o ieși ! *(Săltînd planul, trece înspre Ponoran.)* Ioane, la mașina asta a ta, paletele, uite cum se pot regla. Și aici, un sistem sanie, dus-întors. *(Între timp, a sunat telefonul. Bologa, cel mai aproape, a ridicat receptorul.)*

BOLOGA *(la telefon):* Alooo ! Aici, maistrul principal Bologa. Da, întocmai. Ultimele sfaturi. Cum ? Că nu vor să plece ? Da' asta cine a mai scornit-o ? Băieții ? Păi îmi stau în față amîndoi și rîd. Rîd de ce aud. *(Cu gesturi, i-a silit pe cei doi tineri să se pronunțe. Acestora, care-i fac semn că merg, cu un oftat)* Așa, măi tată. *(La telefon.)* De ce am oftat ? Nu știu să fi oftat. Și doar am răsuflarea bună. Poate de la centrală, careva... Să trecem pe la dumneavoastră ? Apoi, o să trecem. Uite că numai ce venim. *(A închis telefonul, își șterge fruntea și clipind celor doi tineri în anume înțeles, abia oftează. Cum băieții au izbucnit în rîs, rîde și el, apoi aspru.)* Rîsul pe altă dată. Acuma, repegior, fuguța, la secretar. Umblă, măi feciori. *(Dă să iasă.)* Cu bine, Florică, și mai vorbim noi. Hai Tibi, hai Ioane.

TIBERIU: Florica, îți mulțumesc. Și mai vreau să știi... *(Îi cuprinde cu o privire pe Florica și pe Ponoran, și cu un glas tremurat.)* Cu bine... *(Dă să plece cu Bologa.)*

PONORAN *(oprindu-l):* Stai, mă, și nu ne lua așa popește. Că ea Florica pe tine te vrea și nu pe mine. *(Și împingîndu-l lîngă Florica.)* Vă spuneți ce vreți, da' fuguța. Auzi cine ne-așteaptă.

FLORICA *(se trage deoparte):* Da' ce, hotărăști tu pentru noi, pentru mine ? Și nu mi-l arunca așa de gît, că uite nu-l mai vreau. Nici pe tine, nici pe el. Nu-mi trebuie nimeni.

BOLOGA: Ei, nici așa.

FLORICA: Ba așa. *(Și cu un început de plîns, aleargă afară.)*

BOLOGA: Duceți-vă, mă, careva de-o împăcați. Ei, care te duci ? Tu, Tibi, ce mai. *(Și cînd Tibi e gata să treacă înspre ușă.)* Adică, stai, mă duc eu, că aici se cere tactică... *(Și a ieșit.)*

TIBERIU *(după o tăcere):* Vreau să știi, Ioane, că nu plecam. Și era rău de mine. Fiindcă e adevărat că am grăbit cuptorul. Ca să vă dovedesc că-s cineva. Dar numai eu știu cum îmi tremura inima, după fiecare șarjă, că n-o ieși oțelul în compoziția care trebuie. Și mai vreau să știi că-s tare bucuros pentru mașina asta a ta de aruncat dolomita. Și că mi-s mîndru că ești prietenul meu. Așa. Acum ți-am spus totul.

PONORAN: Ia, uite-l ce orator ! Mă Tibi, mă. *(Și-i dă una în spate.)*

TIBERIU: Așa, măi Ioane, da' dă-i mai tare. *(Ponoran îi trage un ghiont mai tare.)* Mai tare, mă ! *(Alt ghiont.)* Și mai tare !

PONORAN: Nici așa. Vorba bătrînului. Dar unde-i ? Ori te pomenești că n-a găsit-o. Ba auzi-i. Te faci ca și cum n-ar fi nimic. Da' nu-s ei. *(Se oprește din vorbă, întrucît pe ușă a intrat Victorița. Pete de ulei pe obraz. Mîndrețea ei de rochie, ruptă și sfîșiată.)*

VICTORIȚA: Mă iertați. Eram afară și am tot așteptat să fiu poftită. Dar Tibi, unde-i uituc... *(Acestuia)* Tot nu mă crezi ? Nu mă crezi că a fost o încercare ? Că de ușuratici și ciupitori, cîți îmi veneau înainte, destul am avut parte. Și am căutat un om curat, un om tare. Am vrut să fii tare. Ca Ponoran. Un Ponoran, dar cu firea veselă ca a ta. Așa te-am vrut. Și pînă la urmă, așa te-ai ales. Dar teamă mi-e că nu pentru mine, ci pentru Florica. I-afară cu bătrînul. Nu știu ce-o tot descîntă, dar ea plînge. Poate că și altora li-i de plîns. Dar n-au inima ceea. Sau nu le vin lacrimile. *(Lui Ponoran)* Ei, dom' Ponoran, geaba strănuți ca foca. Se întîmplă că nu-ți vin lacrimile. Nu-ți vin. Și tu ești burete de atîta plîns. *(Lui Tiberiu)* Ei, cum s-ar spune, am căzut la examen. *(Lui Ionci, care a stat toată vremea și-a ascultat.)* Ca și tine, dragule.

IONCI: N-am știut notele.

BOLOGA *(care între timp intrase de mînă cu Florica):* Mai sînt ei și alții care nu cunosc notele. Și unii nici nu gîndeau să le învețe. Ba și viața o luau după ureche.

VICTORIȚA *(lui Bologa, ca și cum nu s-a întîmplat nimic):* Frumoasă noapte. Și focurile ca niște stele, nu vi se pare ? *(Celor de față)* Mă iertați pentru ținută. *(Lui Ponoran)* N-ai cumva un ac cu ață ? *(Se privește.)* Rochia mea de bal. S-a zis cu ea.

BOLOGA *(avînd grijă să treacă cu Florica lîngă Tiberiu):* Mde... cam așa.

VICTORIȚA *(primind acul cu ața):* Rochia o pun eu la punct, dar trandafirul... Aveam în corsaj un trandafir și l-am pierdut.

TIBERIU: Un trandafir ? De unde l-ai

mai scos? N-ai avut nici un trandafir.

VICTORIȚA: Poate că-n inima mea, în adîncul inimii purtam un trandafir. Un trandafir de care știam numai eu și poate încă cineva.

TIBERIU: A pornit-o. Gata. Acum ține-te, măi frate-meu.

VICTORIȚA: Adică, nu pot să fiu și altfel de cum mă știi? *(Cîntă.)* „Buona sera, signorina, buona sera“ *(Brusc.)* Ei, nu! Și mai ducă-se dracului toate signorinele cu întregul buona sera al lor. *(Lui Tiberiu)* Ori tot nu mă crezi? *(Celorlalți)* Ați auzit? Nu mă crede. *(Lui Ponoran)* Nu mă crede! Dar știu că nici voi nu mă credeți.

IONCI: Ba eu te cred.

VICTORIȚA: Tu, Ionci? Înseamnă că tot s-a găsit careva... Notele, poate nu le cunoști tu, Ionci, da' la oameni, ei, la oameni... Și dacă ai căzut la examen, află că la un examen am căzut și eu... *(Cîntînd.)* Az a szep, az a szep, a kinek a szeme kek. *(Brusc.)* Adică, unde scrie că s-au încheiat toate zilele? Și examenul o să-l trecem noi. Ai să vezi.

IONCI: De examen nu mă tem. Da' după examen! Vezi pe cîte unul... Numai ce trece pe lîngă tine și parcă luminează. Îi vii aproape și cauți să nu-i ieși din pas. După o vreme, se duce el în drumul lui, iar tu într-al tău. Mergi și mergi, și mergi, și odată iei seama cum își potrivesc și alții pasul după al tău. Simți cum luminezi și tu. Luminezi, da, dar cît și pînă cînd? Și cît de departe bate lumina ta — ei, asta e întrebarea.

VICTORIȚA: Prea adînc. Nu înțeleg.

PONORAN: Ai înțeles.

VICTORIȚA: Crezi! *(Lui Ionci)* Adică, dacă am merge în pasul... Cum! O să luminăm și noi, și eu? Da?... Uite la dom' Ponoran, care-i om învățat, cum dă din cap că da. *(Brusc.)* Mai știi?! Poate să găsesc și trandafirul ce l-am pierdut. Trandafirul meu. Atunci s-o vezi tu pe Vichi! Fraților, o să fie bine. O să fie bine. *(Și inclinîndu-se cu o genuflecție ștrengară, o ia din loc.)* Cu bine. Cu bine, tuturor! *(Și luîndu-l de braț pe Ionci, trece afară.)* „Buona sera, signorina, buona sera“.

BOLOGA *(cu un fel de regret):* Apoi, sara bună îți dorim și noi. *(Lui Tiberiu, Floricăi și lui Ponoran.)* Hai și voi, că acuma o să tot aveți prilej și de tăceri și de vorbă. Doi ani îi vreme să vă știți și inimile. Să le puneți și pe hîrtie. Vezi, Florică, să-mi aduci și mie scrisorile să le citesc. Parcă le și văd, kilometri de hîrtie. Să-nalți scară între pămînt și cer.

IONCI *(Victoriței, din prag):* Auzi! Să-nalți scară între pămînt și cer. Între cer și pămînt. Ce vorbe!

BOLOGA: Ia niște vorbe acolo, ce te miri.

IONCI: Vorba, cuvîntul e ca un suflet stingher, nu înseamnă mare lucru. Dar cînd merg ele, cuvintele, împreună, ehei, atuncea, da — nu știu cum — da' capătă o strălucire ca aceea... Și-apoi a fost frumos spus. Îmi plac cuvintele mari, frumoase, care se sprijină unul de celălalt. Sună greu. Parcă sînt un șir de statui care umblă.

VICTORIȚA: Hai Ionci, și las-o încurcată.

BOLOGA: Ba să n-o lase încurcată. *(Lui Ionci)* Vezi, măi tată, la cuvinte n-am luat eu seama și nu știu cît îs de frumoase cînd se leagă și merg împreună, dar de oameni știu bine că așa-i. Îi de seamă ca oamenii să meargă împreună, să se sprijine unul pe celălalt; dar nu cum te porneai plecat tu acuma cu Victoria, ca orbul și ologul din poveste.

VICTORIȚA: Și eu cine aș fi? Orbul sau ologul?

IONCI *(cu mustrare):* Nu se face, Uta! Că-i știut: fiecare moare din ce are prea mult.

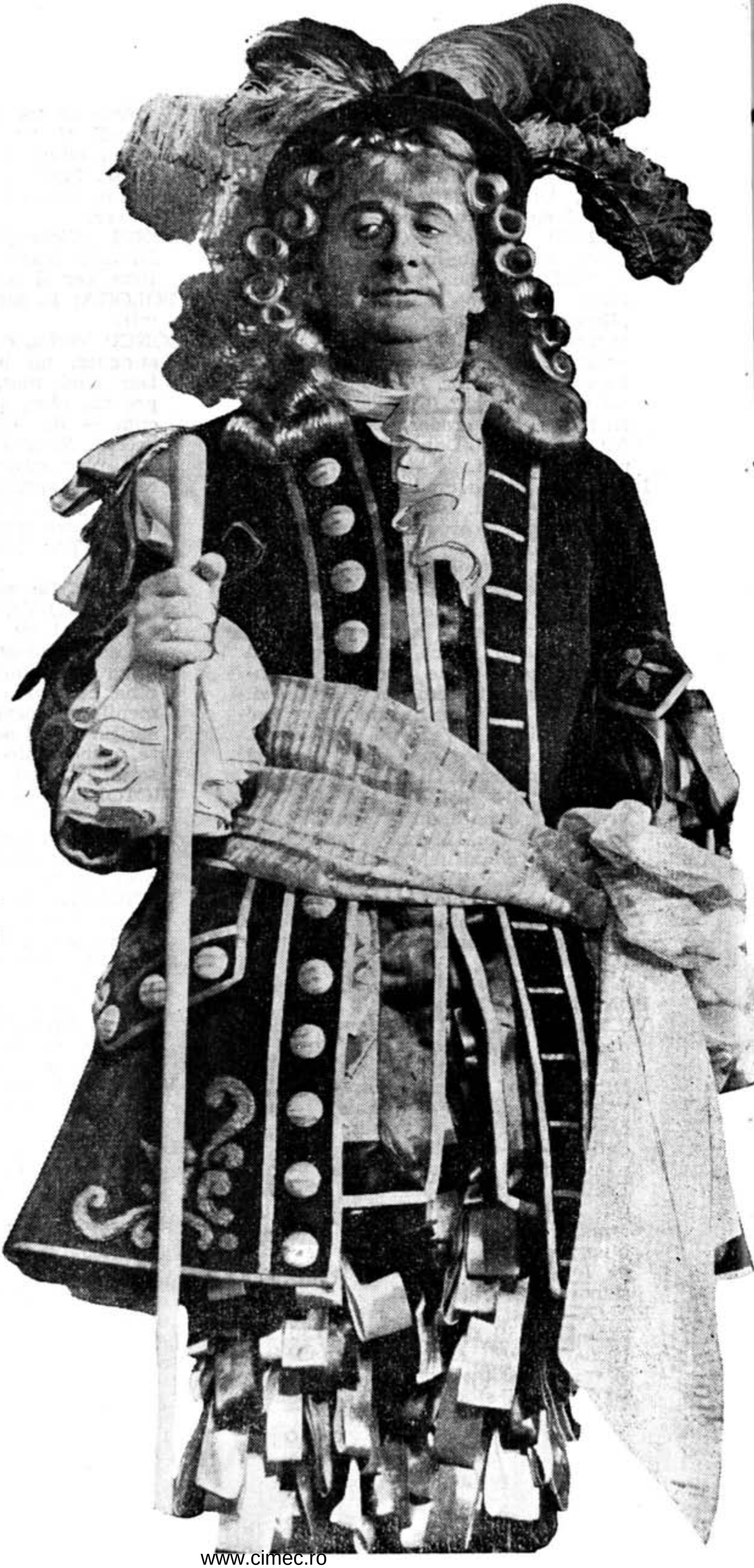
VICTORIȚA *(pe jocul ei):* De prea multă lumină îți pierzi vederea; de neumblare, folosința picioarelor...

BOLOGA *(întrerupînd-o cu duritate):* Iar de atîta agerime și frumusețe, și din prisosul cesta de putere cu cît ai fost învrednicită, vezi bine că se reîntorc ele toate împotrivă-ți ca un fel de otravă, o cumplită otravă.

VICTORIȚA *(cu disperare în glas):* Dar ce-mi rămîne să fac? Ce pot să fac?!

BOLOGA: Vină cu noi. Hai, vino. Hai și-ai să te cunoști, să-ți deslușești adîncurile, ca să te știi și să te aduni pe gîndul cel bun și adevărat. *(Îi întinde mîna.)* Ce spui? Vii? Cu timpul, din întîlnirea aceasta a noastră poate c-o răzbate să se vadă și lumina de care s-a vorbit și care nu-i alta decît însuși mersul înainte al firii, mersul înainte al nostru, al oamenilor. Asta-i, dragii mei. Ce-i om și viață merge înainte. Merge înainte!

CORTINA



Gr. Vasiliu-Birlic în Domnul Jourdain

TEATRUL
DE
COMEDIE :
„BURGHEZUL
GENTILOM"

REPETIŢIILE
ŞI
SPECTACOLUL

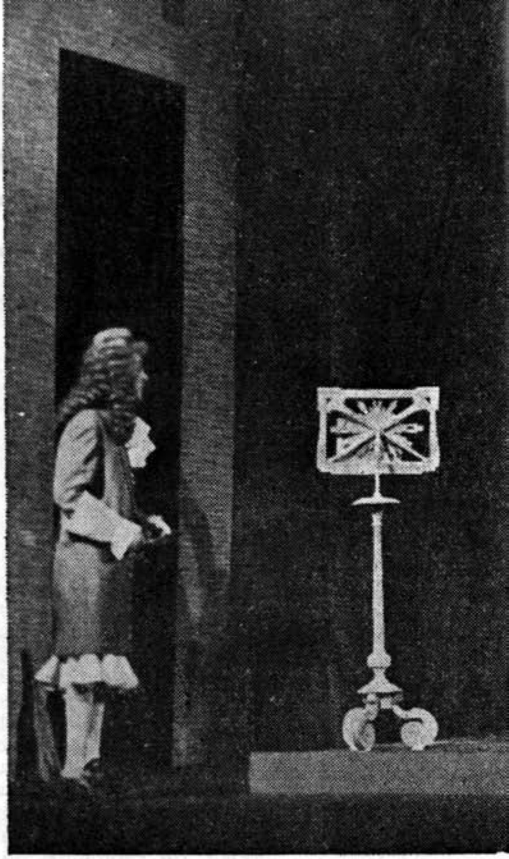
TINEREȚEA CLASICILOR*

În viața unui teatru tînăr, primul spectacol de succes înseamnă un stimulent și o obligație, ceea ce constituie, desigur, un mediu creator, dar și o sursă de legitime neliniști cu privire la felul cum va fi întîmpinat următorul spectacol. Așa s-au petrecut lucrurile la Teatrul de Comedie, care a ezitat destulă vreme înainte de a prezenta o altă premieră, revenind, corijînd și căutînd, din toate puterile, să nu dezmintă o încredere unanimă, atît de drept și de generos acordată. Trebuie să spunem — și aceasta spre onoarea colectivului său artistic — că înainte de a se înfățișa publicului cu *Burghezul gentilom*, teatrul a supus noul său spectacol unui examen sever, provocînd discuții, cerînd cu fervoare opinii, semnalînd lacune și solicitînd mereu mai mult interpreților. Au fost de-a lungul repetițiilor clipe de satisfacție generală, răsturnate violent de momente de îndoială, neașteptate accente de descurajare, urmate de explozii de încredere. Departe de a vedea în toate acestea numai teama de judecata spectatorilor, apreciem în cel mai înalt grad scrupulele și exigențele unui colectiv care străbate cu seriozitate și răspundere treptele dificile ale procesului de creație, și care caută să-și contureze un profil distinct. Adevărul este că problemele pe care piesa lui Molière le punea în fața teatrului nu erau dintre cele mai ușoare. Ce trebuie reținut astăzi în primul rînd din *Burghezul gentilom ?* Și cum să fie evitată acea lumină fără fluiditate sub care se mai joacă încă uneori cele mai strălucite opere ale trecutului, făcîndu-se din ele ilustre amintiri ale culturii, dar nu mai mult decît ilustre amintiri ? Pentru ca în piesa lui Molière să pulseze victorios un sînge tînăr și aprins, teatrul s-a hotărît să rețină din *Burghezul gentilom* apelul la o viață adevărată, simplă, nepervertită de prejudecăți sociale, etice. Și nu a greșit. Căci în *Burghezul gentilom,* Molière vizează deopotrivă pe parveniții burghezi și pe nobilii de sînge care, trăind din aparențe, sînt satisfăcuți de aparențe, complăcîndu-se într-o societate ierarhică și conformistă. Nobilul șarlatan, cinic și abuziv, parazit construit din formule țepene și din simboluri găunoase, trăind dintr-o magnificență dubioasă și dintr-o grandoare terfelită de cerșetorie, ca și burghezul care idolatrizează condiția aristocratului, orb la adevăruri sigure ce umblă pe străzi ziua în amiaza mare, îi apar la fel de ridicoli lui Molière. Domnul Jourdain și contele Dorante sînt efigiile unei lumi tiranizate de convenții și sufocate de prejudecăți, pe al cărei program de valori se află în primul rînd contrafacerea și simularea. Rîzînd de aristocrația scăpătată, care-și tranzacționează rangul pentru punga de aur a burghezului, și de parvenitul burghez care-și

---

* Data premierei : 19 februarie 1961. Regia : Lucian Giurchescu. Decoruri și costume : Dan Nemțeanu. Muzica : Pascal Bentoiu. Distribuția : Gr. Vasiliu-Birlic (domnul Jourdain) ; Nineta Gusti (d-na Jourdain) ; Sanda Toma (Lucille) ; Vasilica Tastaman (Nicole) ; Val. Plătăreanu (Cléonte) ; Iarina Demian (Dorimène) ; Iurie Darie (Dorante) ; Aurel Cioranu (Covielle) : Dem. Savu (Profesorul de muzică) ; Mircea Balaban (Profesorul de dans) ; Amza Pellea (Profesorul de scrimă) ; Mircea Constantinescu (Profesorul de filozofie) ; D. Rucăreanu (Maistrul croitor) ; D. Chesa (Primul valet) ; M. Rolea (Al doilea valet) ; E. Cassian (Un elev).

Scenă din actul I: Domnul Jourdain la lecţia de muzică, ascultînd pastorala executată de elevii profesorului respectiv



cumpără o ascendenţă ilustră, Molière face indirect elogiul omului nepervertit de ranguri, veştejind privilegiul, pronunţîndu-se în favoarea firescului şi subliniind noţiunea de valoare umană pe deasupra oricăror consideraţii de naştere. Naturalul este o idee de bază în această piesă. Efortul lui Molière este de a degaja faptul vieţii, simplul fapt de a trăi, de toate superstiţiile epocii, de a-i reda pe de o parte sensul superior şi de a arăta pe de altă parte, unde duc falsul şi contrafacerea, înlocuirea unei viziuni fireşti cu o viziune artificială, schimbarea unor valori reale cu valori mincinoase.

Regizorul (Lucian Giurchescu), folosind excelenta tălmăcire a lui Victor Eftimiu, a înţeles că în piesa lui Molière totul este văzut enorm, în primul rînd opacitatea voluntară a personajului principal. El a înţeles foarte bine că în *Burghezul gentilom* totul este manifest, despuiat, impus spectatorului ca un adevăr indiscutabil că nu rămîn colţuri pînă la care să nu fi ajuns luminile autorului, iar aceste lumini vin în avalanşă, brusc, strălucitor, că ne întîlnim mereu cu realitatea faţă în faţă, iar portretele sînt stricte, făcute din linii ferme.

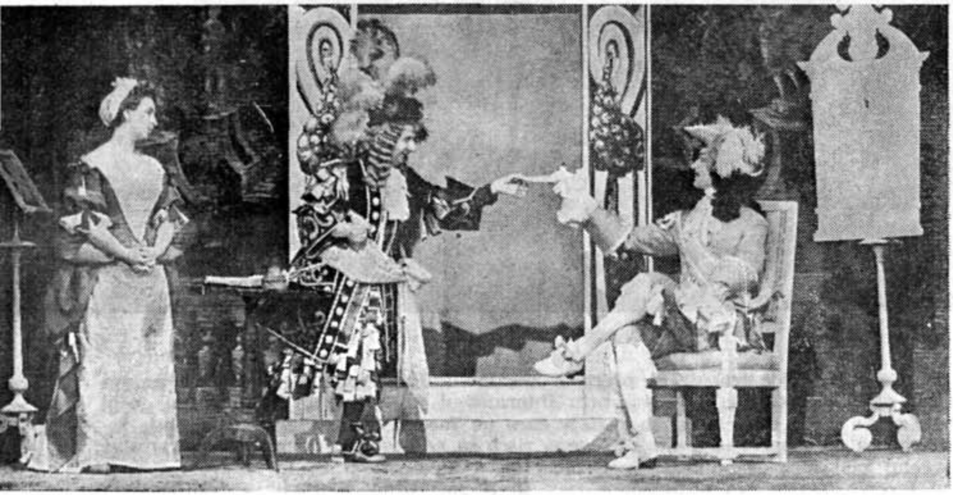
Regizorul a sesizat că, sub raport artistic, *Burghezul gentilom* reprezintă o piesă de convenţii stricte, iar intriga ei înseamnă o suită de situaţii false, care se încrucişează în cîteva rînduri cu un balet ce subliniază pe de-a-ntregul ideea că totul constituie un divertisment. De aceea, el a fost sensibil la acel exces voit de caracterizare care este propriu piesei, la acel relief sporit al faptelor, şi care ne arată direct şi mereu că sîntem în ficţiune, în teatru. Primul său merit rămîne, aşadar, de a fi înfruntat convenţia şi de a o fi impus, în bună măsură, ca o convenţie. (În această direcţie el a fost ajutat de decorurile şi de costumele desenate de Dan Nemţeanu şi care oferă eroilor piesei prilejul să evolueze în cadrul unui univers de carton, plimbîndu-şi siluetele ca pe nişte caricaturi vii.)

Ce stil de joc trebuie să propună ansamblului regizorul ? Convins că un regizor care acceptă să privească prin intermediul unei viziuni prăfuite, cu „ochi bătrîni“, o piesă clasică, că un regizor care nu face decît să șlefuiască vechile instrumente de observație și de înțelegere, riscă să ne restituie o imagine inexpresivă a celui mai fermecător text, L. Giurchescu a încercat un drum nou. Experiența lui Piccolo Teatro era atrăgătoare, dar, în același timp, îi impunea respect mult vestita punere în scenă de la Comedia Franceză. De aceea, el a refuzat să adopte pur și simplu modul de interpretare al lui Piccolo Teatro (care ne prezintă simultan imaginea primă a piesei și imaginea ei modificată de timp), ca și pe cel al Comediei Franceze (unde actor și erou se identifică de-a lungul unui joc foarte academic). El s-a hotărît să evolueze pe două drumuri, fără să-și dea seama de dificultățile întreprinderii sale. Și-a propus mai întîi să deseneze pe unii dintre eroii piesei (perechile de amorezi), trecînd dincolo de jocul faptelor și înțelegîndu-le prin optica unor oameni de astăzi. Interpreților acestor roluri el le-a cerut să nu participe la destinul personajelor cărora le dau viață și să nu se lase depășiți de acest destin, ci să se desolidarizeze cu umor de întîmplările prin care trec. Și și-a propus apoi — nu fără a se lăsa influențat de unii interpreți — să păstreze pentru alte roluri (d. Jourdain, de pildă) linia clasică. Pe interpreții acestor roluri, el nu i-a decis să pună o zonă de răceală între ei și personaj, și practic, i-a lăsat să se confunde cu eroii „în pielea“ cărora intrau, cerîndu-le numai ca epitetul comic, efectul imediat, să tindă spre intensitatea maximă, sugerîndu-le să scormonească și să exprime straturile cele mai adînci ale sentimentelor pe care le încercau.

Lucian Giurchescu fiind un regizor căruia nu-i lipsește deloc imaginația situațiilor comice și care încearcă din plin plăcerea de a lăsa replicile să se rostogolească, cumulînd ascuțite observații sociale și psihologice, a avut ambiția să evite stridențele și să realizeze un spectacol de ținută.

Trebuie spus însă că în timpul repetițiilor cele două stiluri nu fuzionau deloc, și fiecare își păstra individualitatea lui proprie. Gr. Vasiliu-Birlic se contopea cu d. Jourdain într-un joc nervos, direct, iar Val. Plătăreanu, de pildă, sublinia ceea ce-i emfatic și artificios în Cléonte, punînd o sticlă izolatoare între el și personaj, tratîndu-și rolul cu o ironie degajată. La repetiții aveam de-a face tot timpul spectacolului cu două voci cu timbru distinct și ele nu se armonizau. Aceasta a și fost, de altminteri, tema unei agitate discuții între membrii echipei artistice, regizor și directorul teatrului.

La această discuție, Gr. Vasiliu-Birlic susținea ca întreg spectacolul să se desfășoare pe exploatarea situațiilor în ceea ce au ele mai comic. El pleda pentru ca expresia artistică a spectacolului să nu fie alta decît cea confirmată de ani și întărită de succesele înregistrate. Voia, cu alte cuvinte, să-l interpreteze pe domnul Jourdain după clasica sa imagine, înfățișîndu-l pur și simplu ca pe un om mărginit, cumsecade într-un anumit fel, total dezarmat intelectualicește, dar în alt fel intransigent și absolut în „adevărurile“ care i s-au revelat, împărțit între jena



Scenă din spectacol. De la stînga la dreapta : Nineta Gusti (doamna Jourdain) ; Gr. Vasiliu-Birlic (domnul Jourdain) ; Iurie Darie (Dorante)

Domnul Jourdain descoperă miracolele „ortografiei“ : Gr. Vasiliu-Birlic (domnul Jourdain) și Mircea Constantinescu (Profesorul de filozofie)

pentru condiția sa socială și o îndîrjită credință în virtuțile stilului de viață aristocratic la care aspira. Și mai voia ca și toți ceilalți interpreți să fie în același spirit, perpetuat de tradiție. Lui îi era teamă ca o interpretare „distanțată" să nu exprime parțial fizionomia eroilor, sărăcind-o, reducînd-o și simplificînd-o, actorul fiind condamnat să ignoreze din capul locului o seamă de nuanțe prea instabile și prea rapide, după părerea sa, pentru ca să intre într-o interpretare detașată.

Regia și, odată cu ea, mulți alți interpreți își exprimau însă convingerea că cel puțin o parte din actori trebuie să-și *descrie* personajele, rîzînd ei înșiși, amuzîndu-se de farsele prin care trec, comentînd piesa într-un spirit liber și contemporan. Aveau credința că mulți din eroii „divertismentului" trebuie supuși regimului unei critici limpezi și categorice, iar silueta lor să fie conturată cu luciditate, ca și cum am retranscrie cu ortografia de astăzi o pagină imprimată cu un tipar vechi. Ei țineau să reliefeze cu îndrăzneală unele naivități ale personajelor și, în același timp, să le înconjoare alteori cu afecțiunea pe care se simțeau datori să le-o arate.

(În paranteză fie zis — dacă repetițiile au stagnat o vreme, a fost tot pentru că cele două linii de joc nu se aliau. Mircea Constantinescu, de pildă — pe care-l socotim un actor sensibil și dotat —, juca rolul Profesorului de filozofie fără să se confunde cu personajul său și era derutat de convinsa replică pe care i-o dădea Gr. Vasiliu-Birlic. A fost necesar un număr mare de repetiții pentru ca cei doi interpreți să se armonizeze.)

Dialogul între cele două poziții artistice adverse a fost zgomotos, aprins și, într-o măsură, fecund, fiindcă, dacă nu a dus la un spectacol unitar, jucat de la început pînă la sfîrșit în același stil, a izbutit cel puțin să evite disonanțele.

Nu putem omite un fapt exemplar scos la iveală de repetiții, și anume, analiza foarte serioasă (consemnată în diverse „minute"), făcută fiecărui interpret în parte, ca și străduința generală de a se înlătura neajunsurile. Așa, de exemplu, A. Cioranu, în rolul lui Covielle, valetul lui Cléonte, era volubil, avea haz, se comporta natural, dar naturalețea lui era naturalețea de toate zilele și nu aceea pe care-și pune sigiliul arta. Lucrul a fost semnalat, și artistul a remediat în parte lacuna. Iurie Darie, interpretul contelui, avea prea puțin din ținuta clasei lui și, mai ales, nu scotea la iveală nici interesele care-l mînă, nici prețiozitatea vană, deșertul sufletesc în care se complace, gesturile de serie pe care le face și sentimentele de clișeu pe care le încearcă. După ce această observație i-a fost comunicată, a făgăduit să-și revizuiască interpretarea.

De la repetiții la premieră, multe lucruri s-au închegat în valoroase momente scenice. Dintre acestea ne-au rămas cu deosebire în memorie lecția profesorului de filozofie, în care cuplul Gr. Vasiliu-Birlic și Mircea Constantinescu realizează o suculentă șarjă la adresa ignoranței și a fatuității, întîlnirea dintre domnul Jourdain cu personajele care întruchipează victoriosul bun simț, și mai ales scena-balet a „capriciilor dragostei", jucată cu vervă de Val. Plătăreanu (Cléonte), A. Cioranu (Covielle), Sanda Toma (Lucille) și Vasilica Tastaman (Nicole). Dar — regizoral vorbind — nu avem încă de-a face cu un spectacol unitar ca stil. Un spectator atent ar putea marca „intrările" celor două stiluri pe care le prezintă personajele

(cînd cu o detașare, cînd într-o totală identificare cu rolurile lor). Este adevărat că tranzițiile au fost atenuate în mare măsură, dar spectacolul n-a căpătat o siguranță care să se resimtă fericit pînă în cele mai mici amănunte.

Birlic a rămas în spectacol consecvent punctului său de vedere. D. Jourdain intră afund în farsele care i se joacă, suportînd toate păcălelile cu o candoare care nu-l absolvă, ci-l acuză, și e de o opacitate senină. De unde ia domnul Jourdain această forță de a persevera, de unde deține el această putere fanatică de a crede în tot ceea ce-i convine? Cum se poate ca acest om aplicat, practic prin excelență (dovadă, averea pe care și-a strîns-o), să se lase mințit cu atîta grosolănie? Actorul a subliniat aici că domnul Jourdain este victima fără scăpare, fanatică, a unei ambiții absurde și ridicole care-i paralizează toate reacțiile normale. Această ambiție îi impune o optică ce schimbă proporțiile lucrurilor, tulbură adevărurile și-l îndeamnă să confunde realitatea cu imaginea pe care și-o face el despre realitate, fiind un om deformat de iluzie, care a pierdut simțul măsurii, provocînd paroxistic adevărul și bunul simț. Marele actor a jucat rolul acceptîndu-l ca personalitate umană și subliniind cu strălucită știință a detaliului mimic, gama sentimentelor încercate. Caracterul de farsă al piesei lui Molière nu îngăduia însă adînciri de caracterizare (ca în *Tartuffe* sau în *Mizantropul)*, și actorul tinzînd spre o asemenea întreprindere a fost, evident, handicapat. De aceea, în multe din scenele spectacolului, în care parodia e necesară, e obligatorie, interpretul s-a confundat cu domnul Jourdain, iar latura satirică a fost umbrită de „experiența umană" pe care o traversează eroul. De pildă în scena „turcăriei", bine înțeleasă de regizor ca o feerie de cinci parale, de o trivială somptuozitate, de un amețitor desfrîu de culori și de sunete, s-a menținut într-o evlavie cam monotonă. L-am fi vrut să privească, în acea clipă, lumea ca printr-o nesigură splendoare de ochean fantastic, copleșit în nenumărate feluri de festiv și de decorativ, să apară grotesc în ambiția sa de parvenire. Pe linia unei detașări de personajele întruchipate au jucat cele două perechi de tineri.

Val. Plătăreanu (Cléonte) și-a compus rolul cu umor, urmărind ceea ce este nou în linia regiei. Sînt ridicări și depresiuni subite în acest joc copleșit de lacrimi și grimase, menit să sublinieze un pustiu sufletesc care se exprimă caricatural patetic. Am recunoscut în interpretarea sa capacitatea de a lumina critic într-un portret o categorie socială.

Sanda Toma a jucat-o pe Lucille aliind unui sentiment de artificiu și complezență o cochetărie șireată.

În rolul valetului, A. Cioranu a avut momente de tinerețe, de ingenuozitate, și este unul dintre interpreții care a reliefat cu multă înțelegere sensurile satirice ale piesei.

Vasilica Tastaman (Nicole) ne cucerește prin naturalețe și haz. Ea a rîs cu gura plină și s-a sufocat de indignare în fața mascaradelor puse la cale, uluită că farsele cele mai țipătoare trec neobservate de ochii d-lui Jourdain.

Interesant realizați sînt toți profesorii: Dem. Savu — lingușitor, aprig la arginți și laș; Mircea Balaban — profet al reculegerii estetice prin balet, fermecat de zvonul gloriei; Amza Pellea — de o prostie primară, țanțoșă, și de un orgoliu agresiv care se întemeiază exclusiv pe forța sa de a ucide un om, fie numai pe cale demonstrativă; Mircea Constantinescu — ființă gînditoare, prăbușită sub povara condiției ei sociale, întruchipare a mediocrității de cugetare și a platitudinii de simțire, care, în meseria sa tristă de dascăl întru înțelepciune, duce ca pe o deviză zădărnicia existenței sale.

Aici se cuvine o mențiune specială regizorului (care a știut ca în figura spadasinului elegant și cavaler, să vadă bruta mărginită) și artistului Mircea Constantinescu (care a știut să vadă în Profesorul de filozofie nu numai gînditorul ce ne îndeamnă să eliminăm din suflet impulsurile „josnice", și care-și iese din fire în cel mai nesăbuit chip, dar și o făptură bătută de toate valurile).

Nineta Gusti a fost, așa cum i-a cerut regizorul, femeie de bun simț, și deci o apariție care nu ne intrigă, care nu ne surprinde, care nu ne bruschează. Ea a reliefat ansamblul de calități medii, precise, de bun simț, ce formează baza morală de pe care personajul respinge ambițiile domnului Jourdain și refuză să se lase antrenat de visurile sale.

Iurie Darie — cu o foarte potrivită emfază, dar de-a lungul unui joc palid — și Iarina Demian — distribuită în ultima clipă în rolul marchizei — au scos la iveală viciile, simulațiile și imposturile nobilimii de rang, arătînd că sub mascarada convențiilor se ascunde goliciune sufletească și că în deșertul existenței acestei clase, în care pulberea sentimentelor se agită sub vîntul pasiunilor mincinoase, nimic nu e grav, nimic nu e adevărat.

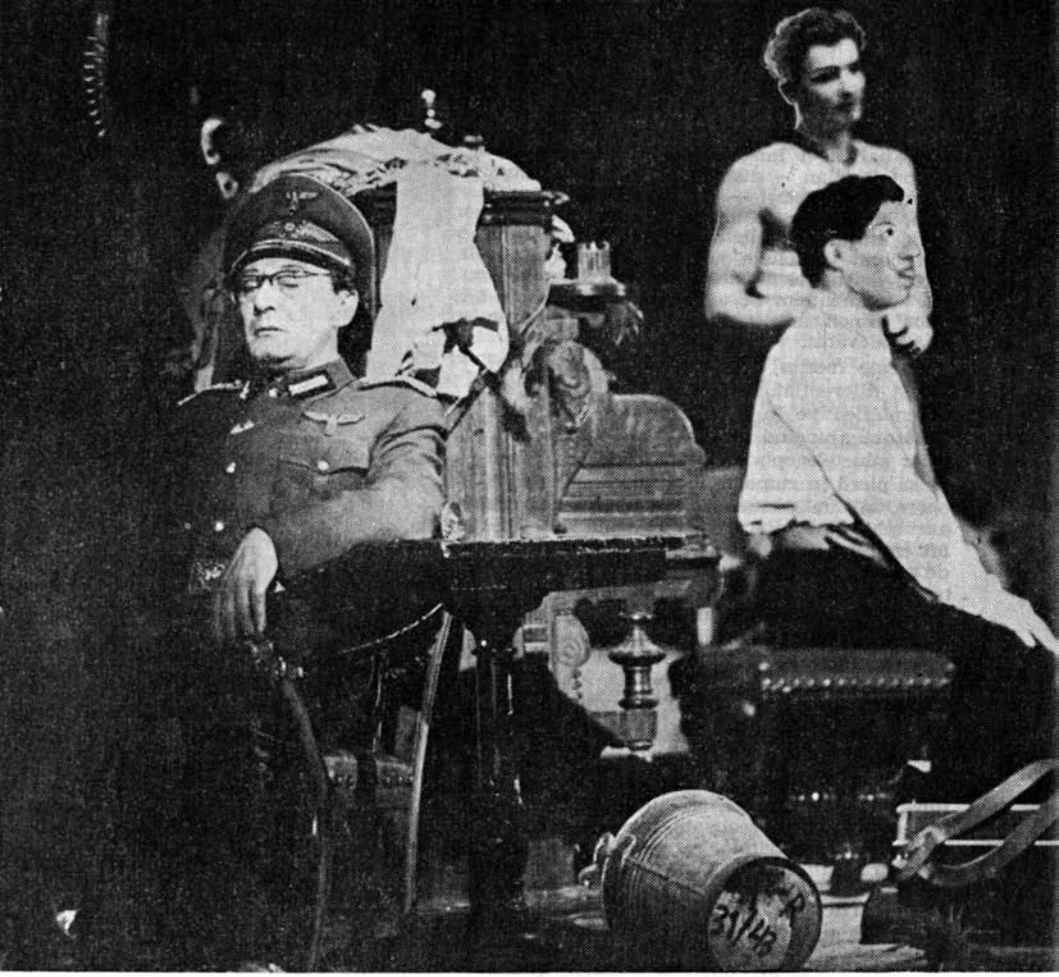
Este meritul regiei că fiecare personaj a fost diferențiat. Sînt foarte puține apariții nesemnificative în galeria eroilor, o singură trăsătură ajungînd să realizeze un personaj; chiar siluetele episodice, aparițiile secundare ce se pierd în rumoarea, în mișcarea întregii opere, au un contur al lor. (Mă refer, de exemplu, la D. Rucăreanu în rolul Maistrului croitor.) Există apoi mici „găselnițe", dar de mare efect, pe lîngă care ar fi nedrept să trecem. Așa este, bunăoară, scena în care elevul Profesorului de muzică — după ce își cîntă cu lamentări ridicole suferința amoroasă — lovit peste piept, își reia aria ca o păpușă mecanică.

Dar, din păcate, artele ce compun spectacolul (joc, muzică, balet) nu formează un tot omogen. În adevăr, nici muzica lui Pascal Bentoiu, nici baletul Verei Proca nu s-au acordat cu fondul satiric al comediei. Ilustrația muzicală, ca și cea coregrafică au fost concepute și realizate într-un spirit de seriozitate și gravitate, care contrazice ideea de satiră. Procesiunea somptuoasă de culori, risipa de sunet, de gest, de mișcare coregrafică, riscă să devină în cîteva rînduri (spre finalul piesei) pivotul în jurul căruia să se întoarcă toată povestea *Burghezului gentilom*. În aceste clipe, înțelesurile piesei trec mai greu rampa, strivite sub o strălucitoare cascadă, și — vai nouă! — ne lăsăm purtați și copleșiți, odată cu d. Jourdain, de fastul scenelor care i se perindă pe dinaintea ochilor.

Vasilica Tastaman (Nicole)

Dorința de a spune tuturor lucrurilor pe nume, cu voluptuoasa decizie de a rupe orice rezerve, de a lovi personajele comediei sub un val de adjective pălmuitoare, de a face să strălucească viu comoara de observații morale și de experiență umană a clasicilor, cere regizorilor și interpreților de astăzi să afle mijloacele de a valorifica ceea ce este venerabil în marile opere ale trecutului prin ceea ce rămîne veșnic tînăr în ele. Spectacolul Teatrului de Comedie cu *Burghezul gentilom* este, în acest sens, o încercare, din meritele și neajunsurile căreia se pot trage o seamă de concluzii dintre cele mai fertile. Spectacolul dă cronicarului dreptul să formuleze exigențe pe care numai un teatru de ținută le îngăduie. Mai este nevoie să spunem că aceste exigențe onorează spectacolul?

B. Elvin

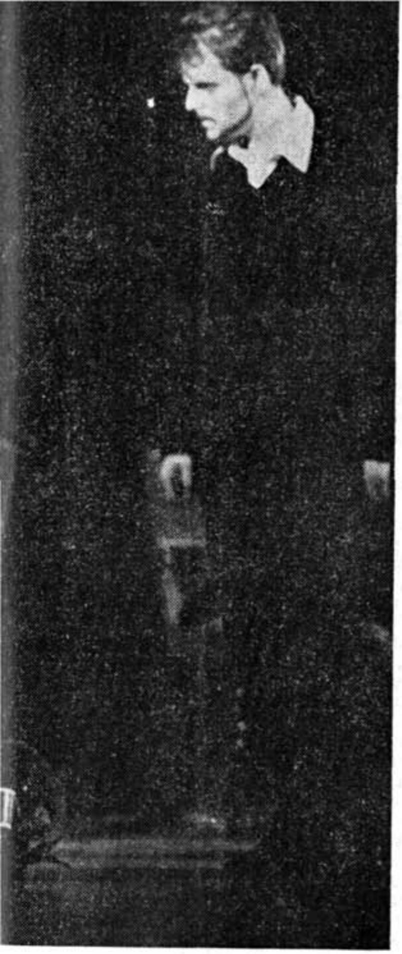


Scenă din spectacol (Teatrul Municipal). De la stinga la dreapta: Fory Eterle (Locotenent Knapp), Mihai Mereuţă (Legionarul), Vasile Boghiţă (Cavalerul crucii de fier) şi Gh. Ghiţulescu (Andrei)

Teatrul Municipal. Data premierei: 4 decembrie 1960. Regia şi decoruri: Liviu Ciulei. Distribuţia: Jules Cazaban (Profesorul); Ileana Predescu şi Vasilica Tastaman (Ada); Liviu Ciulei şi Gh. Ghiţulescu (Andrei); Lazăr Vrabie (Mihai); Fory Eterle (Locotenent Knapp); Vasile Boghiţă (Cavalerul crucii de fier); Mihai Mereuţă (Legionarul).

Teatrul de Stat din Timişoara. Data premierei: 1 octombrie 1960. Regia: Emil Reus. Decoruri: Virgil Miloia. Distribuţia: Gheorghe Leahu (Profesorul); Gilda Marinescu (Ada); Laurenţiu Azimioară (Andrei); Eugen Tănase (Mihai); Radu Avram (Locotenent Knapp); Stelian Cremenciuc (Cavalerul crucii de fier); Radu Coriolan (Legionarul).

Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare. Data premierei: 20 decembrie 1960. Regia: Dan Alecsandrescu. Decoruri: Victor Cupşa. Costume: Szatmári Agnes. Distribuţia: Deési Jenö (Profesorul); Elekes Emma (Ada); Csiky András (Andrei); Acs Alajos (Mihai); Török József (Locotenent Knapp); P. Miklós István (Cavalerul crucii de fier); Vajda András (Legionarul).



Passacaglia

SAU CONFRUNTAREA ARTISTULUI CU VIAȚA

PE SCENELE TEATRULUI MUNICIPAL, TEATRULUI DE STAT DIN TIMIȘOARA ȘI TEATRULUI MAGHIAR DE STAT DIN SATU MARE

P*assacaglia* e o piesă a raporturilor dintre artist și societate, a crizei intelectualului în lumea capitalistă. Problema nu e nouă, ea a frămîntat generații multe de scriitori ai secolului nostru, mai ales după cel dintîi război mondial, ajungînd la exasperare în timpul celui de al doilea. Artistul are dreptul să se izoleze, să „evadeze" din societate, atunci cînd realitatea acesteia îi repugnă ? Are artistul dreptul la dezerțiune, atunci cînd întreaga lume e încleștată în bătălia decisivă care va da cîștig de cauză omului sau neomului ? Au dreptul artistul, intelectualul, să-și făurească, pe loc, o aristocratică desprindere spirituală și materială de mediul contingent ? E deajuns oare ca artistul să pronunțe ca pe o formulă magică: „am refuzat jocul numit război", pentru ca războiul și efectele lui pustiitoare să-l ocolească de la sine ca pe un obiect sacrosanct ? Firește, nu. E răspunsul pe care l-au dat istoria și realitatea, răspunsul pe care-l preia și *Passacaglia.* Există, la începutul piesei lui Titus Popovici, trei personaje care trăiesc — la niveluri diferite — mistuitoarea, sufocanta dramă a izolării: Profesorul de muzică; Ada — fiica lui; Andrei — elevul și posibilul său ginere. Sîntem în vara lui 1944. Profesorul vegetează resemnat într-o inactivitate forțată, fiind scos din învățămînt în urma unei insulte aduse, la beție, „domnului Antonescu". Ada, din aceeași cauză, a fost eliminată din școală. Andrei e dezertor, a refuzat să participe la război și stă ascuns în pivnița Profesorului. Împreună, alcătuiesc o lume perfect închisă, izolată de cea dinafară. Între ei și societatea oficială a fost un început de polemică, dar la prima ciocnire au preferat să se retragă, convinși că prin vremelnică însingurare se vor păstra intacți, puri, ca înainte, feriți de murdăria societății și a războiului. Spune Andrei: „Timpul nu există(...) S-a speriat de noi și ne-a ocolit. Ne-a lăsat pe o insulă. Trei naufragiați — veseli". Ada, neconvinsă, insistă: „Și ce se va întîmpla dacă ne vom da seama că timpul, *totuși,* a trecut ?" Răspunsul vine comod, consolator: „Vom fi tare fericiți că n-a lăsat în noi nimic rău. Ada, ceea ce numești tu „timp" sînt acești patru ani... Pentru toți cei de-afară, asta a însemnat ceva urît, hidos... frică... mizerie... umilință... ticăloșie..."

Trei oameni, trei intelectuali, vor să se strecoare, pe lîngă pereții de flăcări ai războiului, întorcînd capul, prefăcîndu-se că nu le simt dogoarea, bucuroși că nu le-au ars degetele, ca altora. Dar bucuria e aparentă. Cea mai sinceră cu sine și cu ceilalți, cea mai realistă, Ada, simte că trăiesc pe nisip, în amăgire: „Doamne, tată, ce s-a întîmplat cu noi? Că tot ce facem e atît de trist ? Ca și cum ne-am feri unii de alții (...) Unde greșim noi ?" Andrei, care se socotește inocent, o contrazice, dar Ada argumentează: am greșit „pentru că nu sîntem fericiți... nici unul". Ada nu vrea să se mintă, ea știe că viața lor e falsă, că va trebui să se întîmple ceva care să-i așeze pe un făgaș de viață firesc, adevărat, și-i spune lui Andrei: „Și mi s-a părut că tot ce facem noi, iartă-mă, chiar muzica ta, e așa de fără importanță ! Că ar trebui altceva, nu știu ce... ceva care să ne facă să fim fericiți că trăim. Mai buni și să înțelegem totul, fără să fie nevoie de cuvinte..." Drama e în însuși sufletul lor, războiul n-a făcut decît să-i precipite și să-i exacerbeze evoluția. Drama stă în izolare, în acest măciniș în gol al artei pentru sine și pentru nimeni. Profesorul, Ada și Andrei s-au închis în trei cercuri concentrice, ca în trei îngrădiri de sîrmă, care le feresc existența de vîltoarea de-afară, dar în același timp îi și amenință cu sufocarea. E o lume, un infinit mic, care vrea să-și apere din răsputeri puritatea, dar și comoditatea morală. Însă coaja care izolează această lume se dovedește a fi mai fragilă decît a unui ou. „Timpul", pe care mai ales Andrei îl repudiază și căruia îi neagă evidența, irupe în leagănul călduț al „turnului de fildeș", cu tot cortegiul lui de violențe și intoleranță. „Timpul" acesta nu bate, bine educat, la ușă, ci dă buzna. Abia mai e răgazul ca oamenii dinăuntru să fie avertizați: „Voi unde trăiți ? De azi dimineață ne batem cu nemții, în oraș. Și acum a sosit o coloană care se retrage și ne-a încercuit..." Și imediat după aceea, drapat în sinistrele sale uniforme, pătrunde în casa Profesorului, fascismul: locotenentul Knapp, Cavalerul crucii de fier și Legionarul. E drept, fascismul hăituit, încolțit, crepuscular, dar tocmai de aceea exasperat, paroxistic, gata să se desfacă în componentele neomeniei sale primare.

Dar, neașteptat lucru, între pianistul Andrei și Knapp, profesorul de filozofie mobilizat, se angajează repede o discuție cordială, bazată pe „eterna înțelegere subterană între intelectuali". Împreună, savurează deliciile „Passacagliei" lui Bach, împreună fac elogiul „elitelor" spirituale, al celor „cîțiva... foarte puțini, care gîndim", care în același timp sînt „singuri... și prin asta liberi !" Cei doi par, la un moment dat, vase perfect comunicante: „Cît de frumos vorbiți, cît de înălțător !" — îi spune Knapp lui Andrei, cînd acesta perorează: „...aș da totul să pot crede că alții... «publicul», acest zid dușmănos și necunoscut, înțelege *așa cum vreau eu să înțeleagă,* secretul acestei bucăți de Bach, de pildă... țipetele de neliniște, de căutare, de îndoială... mai ales de îndoială... În tot: în Dumnezeu, în sine, în ceilalți... și la urmă, urletul final: trebuie ! trebuie ! Totuși, trebuie ceva *și nu știm ce !"* Desăvîrșitul acord de idei apropie ceasul confidențelor, nivelează orice diferență sau asperitate. Dar tocmai cînd Andrei trăiește bucuria comprehensiunii reciproce, Knapp îl aduce brutal la realitate. Nu, etalonul fuziunii și efuziunii lor nu e interpretarea identică a lui Bach, nu e nici măcar teoria elitelor și nici cea idealistă a artei. Pentru Knapp, etalonul rezidă în capacitatea de a ucide semeni „ca și cum ar fi împușcat scaune, sau sticle"...

Nazismul, războiul, militarismul au răsturnat criteriile. Între profesorul de filozofie idealistă, care „trage cu pistolul“, și artistul care „a refuzat jocul numit război“, nu mai pot exista punți de înțelegere, în afară de cele ale cruzimii, ale neomeniei, pe care Knapp o vrea generală. E un adevăr amar și teribil, descoperit cu o clipă prea tîrziu de tînărul pur, imaculat, dar dezarmat, și de aceea, plătit cu propria lui ființă de artist: sub patronajul moral al lui Knapp — Cavalerul și Legionarul frîng cu un cleşte degetele lui Andrei, anulîndu-i pentru totdeauna însăși rațiunea de a fi (pentru că în afara artei sale, Andrei nu vedea rațiunea *umană* de a fi). Cu acest episod atroce se și încheie prima jumătate a piesei.

S-au confruntat două chipuri ale unei realități pe cale de a se stinge: nazismul dement, criminal, rănit de moarte, pe de o parte, iluzia salvgardării prin izolare, a evadării din realitate, pe de altă parte. Pentru a fi crezut că poate întoarce spatele războiului, salvîndu-se și lăsînd pe alții să moară, Andrei a plătit, în ultimul moment, un tribut aproape necesar, tragica întorsătură a destinului său căpătînd valoare de lecție generală. Titus Popovici s-ar fi putut opri aici, punînd în lumină cu eficacitate, o primă învățătură istorică. Scriitorul a mers însă mai departe. El n-a enunțat doar problema, n-a declanșat criza pentru a-i analiza termenii, ci a propus și soluția, singura posibilă, prin locul larg acordat factorului nou și înnoitor al istoriei noastre: clasa muncitoare în atac. Odată cu Mihai, tînărul comunist ieșit în aceeași zi din temniță și în aceeași zi transformat în luptător cu arma împotriva nazismului, în casa Profesorului pătrunde — la început, neidentificat — acel „ceva“ dorit cu nesaț de Ada.

Sterilității de gîndire, lipsei de perspectivă, abstracțiunilor pretențioase, ce caracterizau dialogul Andrei—Knapp, Mihai le opune limpezimea, hotărîrea, încrederea în om a comuniștilor. Mihai „e un om care știe ce vrea“, va spune mai tîrziu Andrei, dar Ada a intuit acest lucru din prima clipă, cînd s-a refugiat cu Mihai în „chioșcul-căsuță“. Atunci, în noaptea aceea, cînd pe străzile din apropiere fugeau bezmetici, ahtiați de răzbunări de ultimă oră, naziștii — Ada a aflat și ce anume vrea Mihai, găsind că e aproape același lucru cu ce vrea ea însăși: „...dacă toți oamenii care gîndesc ca bolșevicii, ar ști că bolșevicii gîndesc ca ei și vor înfăptui ceea ce speră ei, burghezia n-ar avea altceva mai bun de făcut decît să cumpere pustiul african și să-și sape groapa acolo“. Semnificația intervenției lui Mihai nu se consumă, însă, numai în recapitularea lecțiilor de marxism, ținute cîndva de tatăl tînărului comunist, care l-a învățat că „clasa muncitoare este motorul a tot ceea ce vezi și a tot ceea ce nu vezi“, recapitulare ce o descumpănește întrucîtva pe Ada, fiindcă-i propune o lume la care nici n-a visat. Anvergura lui Mihai, a acestui personaj care reprezintă noul, perspectiva socialistă, se demonstrează mai cu seamă în actul III, în scena Mihai—Andrei. Acolo se vădește superioritatea de concepții a lui Mihai, care e concepția clasei muncitoare. Andrei e bătut prin propriile argumente, atunci cînd susține că a refuzat războiul, Mihai dezvăluindu-i adevărul: „Nu se poate. Fiecare om l-a dus într-un fel sau într-altul. Dumneata l-ai ocolit doar, un timp. Și acum ești un soldat rănit în ultima zi de război. Un soldat, fie că vrei sau nu. Din păcate, nu vrei... Nu vrei, dar strigi: nu pot! nu pot!“ Iar, după cîteva replici, Mihai îi indică și soluția, pe care Andrei n-o vede, înclinat fiind spre resemnare și scepticism: „Să ieși din închisoarea neputinței! Să știi că ești așteptat de oameni!“ Să nu credem însă că e vorba numai de soluții practice, imediate, de viață, dictate mai mult sau mai puțin de bunul simț al omului simplu și dintr-o bucată. Mihai nu evită deloc terenul dezbaterii estetice. Mai mult chiar: își afirmă credința nestrămutată în tot ce e *omenesc* și *frumos:* „N-aș putea trăi... n-aș mai putea stringe în brațe o femeie... știind că *puteam și n-am fost acolo* unde tot ceea ce e omenesc în mine îmi cere să fiu! Tot pentru așa ceva a fost executat tatăl meu, un mecanic de locomotivă care nu prea a avut vreme să asculte Beethoven... dar care știa că frumosul există în oameni și că trebuie nimiciți aceia care-l înăbușă. Pentru asta mă duc pe front și pentru asta am să mă întorc. Și pentru asta am să mă zbat pînă cînd mă voi putea mișca!“

Mihai pleacă să lupte pe front într-o brigadă de uteciști, fiindcă „trebuie să-i batem, să-i nimicim. Altfel nu se poate“. Dar în urma lui, sufletele rămîn ca un ogor uscat, pe care l-a udat, în sfîrșit, o ploaie binefăcătoare. Ada, răscolită de mișcări sufletești contradictorii, e gata să-și păstreze cuvîntul dat mai demult și — mai ales acum — să rămînă lîngă pianist, care are nevoie de asistența ei. Cinstei sale fundamentale, Andrei îi răspunde prin depășirea propriului egoism, îndemnînd-o să-l urmeze pe Mihai, „acum, la început, cînd e greu. E singurul lucru pe care ți-l cer, pe care te implor, singurul fel în care mă poți ajuta, Ada". Pentru ca în final, Andrei să izbutească să-și adune puterile și cu o nouă mijire a încrederii în sine și în oameni să-l roage pe Profesor: „Ajută-mă! Învață-mă să trăiesc! Mai încearcă o dată, cu mine, acum cînd e peste puterile mele de greu... Dă-mi tot ce e bun în tine... acum... cînd nici măcar nu mai știu dacă am avut vreodată talent... Zidurile n-au memorie, tată! Numai oamenii au!" Ultimele replici ale piesei sînt tonice, deschizătoare de perspectivă, luminînd fața curată a lumii noi: „Cum sînt oamenii aceștia, tată?", oamenii comuniști, care se pregătesc pentru greul, dar mărețul drum al schimbării din temelii a țării. Profesorul răspunde simplu, „rar, solemn": „Știi, au foarte multe posibilități".

Plasînd problematica intelectualului izolat, în zilele Eliberării din august 1944, Titus Popovici i-a dat un spor de semnificații și mai multă adîncime. Moment de răscruce, mare cotitură în viața poporului nostru, 23 August a marcat și o structurală modificare în atitudinea artistului față de societatea căreia îi aparține. Titus Popovici a contribuit la ilustrarea acestui fenomen, scriind o piesă de ținută și eficacitate artistică.

***

Din punct de vedere muzical, passacaglia (la origine, un dans popular italian) este o formă de variațiuni cu un motiv susținut al basului (basso ostinato), pe care se grefează polifonic o serie de alte motive. Împrumutînd din muzică și din opera lui Bach, titlul piesei sale, Popovici n-a intenționat desigur să creeze un decalc dramatic al speciei muzicale, ci mai degrabă să-i respecte răsuflarea largă, acel „lange Atem", propriu lui Bach. Dar, *Passacaglia* lui Popovici nu e polifonică, dialogul e purtat de puține personaje, de obicei două, rareori și pentru scurt timp, trei, pentru a fi transmis apoi altor perechi de interlocutori. E un fel de *cantus firmus* — pentru a ne păstra în cîmpul analogiilor muzicale — adică o melodie homofonă, simplă, liniară. Aceasta denotă, desigur, inexperiența dramaturgului debutant, dar nu mai puțin adevărat e că asemenea simplitate, asemenea conducere elementară a acțiunii dramatice are un farmec proaspăt și o fermitate caracteristică investigatorului de esențe.

Evoluția dramatică a piesei, așa cum apare în textul tipărit de revista „Teatrul" (nr. 4/1960), era întreruptă la un moment dat pentru a împrumuta actului II mai multă consistență. Autorii spectacolelor au sesizat scindarea forțată — prin pauză de act — a acțiunii, care curge nestăvilită spre deznodămîntul tabloului unde lui Andrei i se frîng degetele. De aceea, au încorporat tabloul 1 al actului II, la actul I, căruia, desigur, în mod organic îi aparține. Actul II (dialogul din magazie dintre Mihai și Ada) devine astfel mai scurt, în schimb, poate fi tratat cu autonomie deplină de stil și atmosferă. În rest, construcția piesei e solidă, cu simetrii de personaje, de situații, de replici. Bunăoară, spontaneitatea cu care Ada se apropie de Mihai își are echivalentul în naivitatea — reproșată mai tîrziu de tînărul comunist — ce-l face pe Andrei să se deschidă în fața lui Knapp. Întrebări, sensuri, replici dintr-un act își găsesc răspunsul aluziv sau răspicat în celelalte. „Infinitul" Adei din prima scenă are rezonanță în aserțiunea lui Knapp: „Cît de limitată e veșnicia, nu?" Acel „ceva" la care Ada aspiră și-l intuiește, își capătă contur în actul ultim, în viziunea organizată a lui Mihai etc.

Din unghiul tensiunii și progresiei dramatice, piesa are două bolți de maximum: una, mai amplă, deschizîndu-se peste o atmosferă de fierbințeală, e în dialogul Andrei-Knapp, culminînd cu torturarea artistului. Cealaltă, mai limitată — ne referim mereu la valoarea dramatică — în actul III, scenele Mihai-Andrei, Andrei-Ada. Între ele, intermezzo-ul actului II, punctat și el de cîteva „suspensii", prin iminența și apoi amînarea angajării luptei cu nemții, și prin uciderea dreaptă a lui Knapp. Toate trei actele sînt caracteristice unei piese de idei, totuși — spre lauda autorului — între ele se introduc nuanțe de atmosferă, de timbru uneori: dramatism în actul I, lirism în cel de al II-lea, îmbinare ponderată a acestor elemente în actul III.

S-ar putea ca unii să aibă părerea că *Passacaglia* își epuizează substanța *dramatică* odată cu finalul actului I. Aceasta pentru că nu s-ar întrevedea o ulterioară posibilitate de a reînălța tensiunea conflictului. Piesa continuă însă și captează cu același interes atenția cititorului sau a spectatorului. E o bună pledoarie împotriva prejudecății „acțiunii cu tot dinadinsul". În teatru nu are — nu poate avea — prioritate, *imaginea mişcată* (care e cinematograf curat), ci mai degrabă imaginea propulsată de cuvîntul rostit sau numai subînţeles. Cuvîntul e principalul motor al spectacolului de teatru. Cînd acesta e înţelept, frumos, firesc articulat în replică, nu-l înlocuiesc o mie şi una de acţiuni fizice. Or, *Passacaglia* are un *cuvînt* armonios, cu limpezime expresivă şi cu nobleţe a gîndurilor cărora le dă înveliş sonor. De aceea, foarte multe replici au rezonanţă de locuţiune („Binevoieşte a-ţi nota că plasticitatea unei imagini nu implică expresia vulgară"; „Există o decenţă a veseliei"; „Oamenii ar trebui să înveţe arta surîsului..."; „Războiul s-a sfîrşit în clipa cînd un singur soldat a simţit că arta poate face să vibreze doi «duşmani»"; „Oamenii trebuie să-nveţe să cînte"; „Cei care mînjesc numele de om trebuie stîrpiţi" etc.). Unele replici sau părţi de replici au chiar intensitatea unor chemări, unor lozinci, şi în contextul dialogului nu introduc note stridente, ci dau aripi elanurilor. Ca nivel literar — adică artistic — al dialogului, *Passacaglia* constituie, fără putinţă de tăgadă, un text de ţinută, înscriindu-se alături de paginile de frumoasă cultivare a limbii scenice în dramaturgia noastră.

Nu trebuie uitat, însă, că acest dialog pune în mişcare personaje vii, caractere viabile. Fireşte, fiind vorba de o piesă de idei, personajele se caracterizează şi se diferenţiază mai mult prin dinamismul gîndirii, prin concepţii şi atitudini principiale, decît prin culori lexicale, acţiuni şi gesturi specifice etc. O mereu simţită tensiune a acţiunii verbale parcurge întreagă *Passacaglia* şi va reuşi mai bine acel regizor care se va pricepe s-o detecteze şi întreţină ca pe un flux continuu în spectacol.

Personajele *Passacagliei* nu sînt la fel de expresiv şi de complex tratate, şi acesta e un lucru firesc. Cel mai săpat în profunzime ni se pare a fi Ada, tocmai pentru că vorbeşte relativ mai puţin, tocmai pentru că i se ghicesc frămîntări interioare reţinute cu discreţie. E o figură feminină desenată cu fineţe de autor, şi cu înţelegere pentru psihologia adolescentei, lansate cu toată fiinţa spre viaţă, spre viitor. Cel mai derutant şi poate inconsecvent e Profesorul. Pasiunea pentru băutură, e drept, l-a anemiat psihiceşte, dar dacă ne gîndim la semnificaţia pe care o asumă în final, nu ne putem reţine unele obiecţii. Profesorul — ca şi Ada, ca şi Andrei — face parte din cei „salvaţi", din oamenii cinstiţi — rătăciţi din variate motive — care îşi vor dobîndi şi merita locul în noua societate. Perfect. Profesorul e un fel de „holtei" întîrziat (nevasta i-a murit, se simte traiul de unul singur), un romantic anacronic, în sensul că opune cinstea, unei oficialităţi burgheze corupte, şi e înfrînt de aceasta. În felul lui, Profesorul e un „rezistent" faţă de regimul antonescian. Pentru aceste virtuţi şi pentru suferinţele şi umilinţele îndurate, autorul îi dă drepturi depline la viaţa nouă. După noi însă, cu prea multă indulgenţă. Autorul e riguros — pe bună dreptate —, aproape nemilos, faţă de erorile lui Andrei şi-l pedepseşte. Dar Profesorul? Profesorul *lui Andrei*, cel care i-a întreţinut reveriile şi iluziile, cel care l-a „păstrat" închis în pivniţă şi în concepţia idealistă despre artă? Se căieşte în actul III că a fost de faţă la torturarea lui Andrei, dar ameţit şi adormit de băutură. Numai aceasta să fie vina Profesorului? Dimpotrivă, vina cea mai mare stă în a fi fost mentorul spiritual al lui Andrei, căci nimic din actul I nu dovedeşte că Profesorul s-ar împotrivi punctului de vedere *estetic* al lui Andrei — ca şi concepţiei lui despre viaţă — chiar dacă crede mai mult în oameni. Socotim că autorul ar fi trebuit să trateze personajul Profesorului cel puţin cu atenţia şi severitatea rezervate „victimei" Andrei. Ar lărgi, pe de altă parte, dezbaterea şi semnificaţia actului III, şi — printr-o analiză lucidă a propriei responsabilităţi — ar da un mai trainic suport de creştere ideologică decît în prezent, apropierii Profesorului de comunişti.

Dacă Ada e caracterul dramatic cel mai profund şi Profesorul cel mai contradictoriu, Mihai e desigur cel mai luminos, iar Andrei cel mai frămîntat, mai plin de umbre. În ciuda acestei caracteristici, Andrei e, din punct de vedere dramatic şi filozofic, un personaj limpede elaborat. E purtătorul principal al dramei însingurării, al crizei intelectualului de tip vechi, şi ca atare e bine nutrit cu valorile pe care le reprezintă. Reuşita cea mai netă a lui Popovici rămîne, însă, Mihai. Nu numai pentru că prin el îşi fac simţită prezenţa poziţiile cele mai înaintate, gîndirea cea mai riguroasă, fundată pe analiza marxistă a fenomenelor, şi simţul atît de propriu comuniştilor pentru concret, pentru legătura organică dintre gîndire şi faptă. Ci, îndeosebi, pentru că toate aceste calităţi ale omului timpurilor noi care se anunţau după 23 August 1944 sînt îmbrăcate în far-

Scenă din spectacol (Teatrul de Stat din Timişoara) : Laurenţiu Azimioară (Andrei), Gilda Marinescu (Ada)

mecul tineresc al unui bărbat vioi, cuceritor, înţelept şi spiritual. Reprezentantul clasei muncitoare, al clasei în atac, care se pregătea să preia puterea, trebuia să fie şi este — în *Passacaglia* — ca model uman, superior *tuturor* celorlalte personaje. Popovici a realizat un erou pozitiv în care justeţea gîndirii se logodeşte nesilit cu farmecul personal.

În sfîrşit, cu Knapp se încheie galeria personajelor din *Passacaglia* (Cavalerul şi Legionarul nu sînt fiinţe umane, ci suboameni). Knapp cumulează fără zgîrcenie multe din „virtuţile" categoriei pe care o simbolizează. Războiul i-a dat un supraantrenament al tuturor condiţiilor militarismului prusac: cruzime, laşitate, sadism, ipocrizie, dispreţ faţă de alte popoare, într-un cuvînt, *neomenie*. Iar pasiunea pentru Bach nu face decît să reînvie o veche şi arogantă prezumţie de a-i apropia pe Goethe şi pe Beethoven de lumea iuncherilor, a bismarcilor, a hitlerilor. „Passacaglia" cîntată de Andrei în faţa lui Knapp demonstrează cu o teribilă evidenţă că nu contează atît *ce* şi *cum cînţi*, cît mai ales *pentru cine* şi *ce anume înţeles* poate căpăta actul tău artistic. Pentru Knapp, „Passacaglia" lui Bach nu a fost decît un divertisment, o destindere între două omoruri. Şi poate fi indiferent acest lucru, artistului ?

De aceea, chemarea şi exemplul lui Mihai sînt necesare, ele punînd la punct zbaterile sterile ale lui Andrei. Mihai îl înţelege pe Andrei şi-l depăşeşte, aşa cum, pe plan istoric — în succesiunea cronologică — clasa muncitoare la putere *conţine* tot ce e patrimoniu cultural-artistic anterior şi alege din el ceea ce are viaţă şi azi, ceea ce e bun şi poate fi valorificat spre binele oamenilor.

Cu *Passacaglia*, Titus Popovici a trecut pragul de lumină şi umbră al scenei, fără sfieli şi fără aprehensiuni, cu un vădit respect pentru teatru şi modalitatea lui de exprimare. El a oferit dramaturgiei originale o lucrare demnă, străbătută de nobleţe în concepţie şi stil, un text de o valoare apreciabilă. Pentru noi, debutul acesta-n teatru n-a constituit, cu tot dinadinsul, o surpriză. Multe din pîraiele şi rîurile romanelor lui Popovici curgeau spre teatru: dialogul esenţial, desenul energic al caracterelor, simţul tensiunii şi al suspensiei, echilibrul compoziţiei. Aceste proprietăţi s-au răspîndit în bună proporţie şi în urzeala *Passacagliei*, „operă primă", dar — sîntem siguri — nu şi ultimă, în teatru, a autorului ei.

Am văzut *Passacaglia* în trei versiuni scenice: la Teatrul Municipal, la Teatrul de Stat din Timișoara și la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare. Trei versiuni, trei viziuni. Și, bineînțeles, trei ipostaze felurite ale personajelor. Nicăieri nu se poate spune că textul a fost trădat, nicăieri însă spectacolul n-a strălucit constant, pe tot itinerariul dialogului. Diversificarea și-a avut prima sorginte în personalitatea distinctă a regizorilor. La București, Liviu Ciulei a căutat cu precădere momentele de poezie ale piesei, acele scene în care sensibilitatea autorului poate fi transpusă pe scenă în culori calde, într-o atmosferă de ușoară vibrație. De aceea, din spectacolul Municipalului, a ieșit în relief tocmai actul II, unde — departe de a fi absentă — dezbaterea de idei capătă un veșmînt liric, afectiv. La izbutita imagine a actului II a contribuit și decorul (tot de Ciulei), cu cerul nopții de august spuzit de stele și cu atmosfera de mister nocturn a obiectelor și contururilor rămase în umbră. Dar nu numai în actul II s-a putut remarca accentul regizoral pus pe scenele de emoție, după cum pentru fiecare personaj (mai puțin fasciștii), regizorul s-a străduit să găsească o cheie de sensibilitate, resortul intim al lirismului. Profesorul e văzut ca un duios prin excelență; Ada își găsește tonurile adevărate în momentele de incantație sau solicitare sentimentală; la Andrei e mai vizibilă autocompătimirea, și chiar la fermul Mihai e subliniată în special delicatețea sufletească. E interesantă viziunea lui Ciulei. Interesantă, fiindcă — sigură pe consistența și limpezimea mișcării de idei a *Passacagliei* — a săpat mai adînc în text și în plămada personajelor, obligîndu-le la dezvăluirea unor laturi mai puțin aparente. Dialogul filozofic a reieșit astfel mai sensibil, mai uman, chiar dacă nu totdeauna cu strălucirea rece a tăișului avut în vedere de autor. Un spectacol, așadar, al ideii trecute prin flacăra sentimentului. Ciulei a urmărit și susținut „contrapunctul" emotiv, sentimental, din *Passacaglia*.

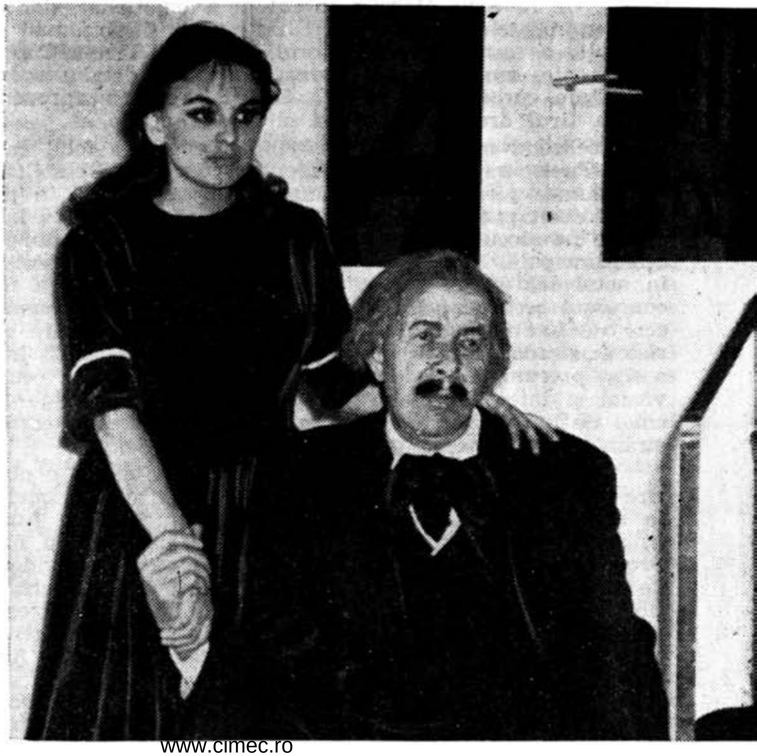
Dimpotrivă, pentru montarea de la Satu Mare, Dan Alecsandrescu a trasat o linie dreaptă și oarecum „obiectivă", față de universul sentimental al personajelor. Dinamismul eroilor e determinat aproape exclusiv de dinamismul ideilor, mai precis al replicilor cu încărcătură specifică de gîndire. Alecsandrescu a subliniat — și n-a greșit — caracterul, evident, de *piesă de idei* al *Passacagliei*. Spectacolul de la Satu Mare a vibrat și a emoționat, dar altfel decît la Municipal: aici sentimentele au fost cele filtrate prin flacăra, mai rece, a ideilor. În această concepție a fost lucrat și decorul, de către Victor Cupșa, acesta preferînd trăsături drepte, muchii aspre, aproape nici un detaliu scenografic nefiind muiat în vreo linie curbă, ondulată. La Satu Mare, locul preponderent l-a ocupat *cantus firmus*, firul drept al temei și al ideii centrale.

Înclinînd mai mult spre o interpretare de felul celei de la Municipal, Emil Reus (Timișoara) a fost permanent preocupat să stabilească, în spectacol, legături între lumea piesei și cea dinafară. Autorul nu dă în privința acestei „lumi dinafară" decît puține indicații în paranteză. Plecînd de la ele, Reus le amplifică și ajunge pe alocuri la o adevărată desfășurare de acțiune în planul II, paralelă cu cea principală. Dacă acest gînd regizoral și-a găsit justificarea și o bună aplicare în actul III (și, în parte, în actul II), în actul I a fost cu totul neavenit. Cu concursul scenografului Virgil Miloia, regia timișoreană a plasat actul I într-un cerc de lumină, înconjurat de elemente plastice care marchează realitatea exterioară: stradă, ziduri etc. S-a realizat tîlcul de insulă în ocean, dar parcă oceanul a fost precumpănitor, deși „insula" ar fi trebuit să ocupe în exclusivitate cîmpul vizual și interesul spectatorului. Aducînd și mase de figuranți în scenă, spectacolul de la Timișoara e orientat mai mult spre un caracter de cronică, de frescă, străin însă de esența piesei lui Titus Popovici.

Înainte de a scrie despre interpreți, în parte, o observație generală, cu referire la toate trei spectacolele. În nici unul nu s-a înțeles cu exactitate atmosfera în care începe piesa (pînă la intrarea lui Knapp). Autorul — pentru a sublinia izolarea, desprinderea de lume a acestei „insule cu naufragiați", în care trăiesc Profesorul, Ada și Andrei; pentru a le pune în evidență pierderea pasului față de timp, propune creatorului de spectacol o atmosferă ușor artificială, imperceptibil penibilă, „demodată". Locul vieții adevărate, firești, e luat de una aproximativă, cuvintele și gesturile nu mai au conturul realității concrete. E o lume care se hrănește din așteptări, din iluzii, din visuri. Ada își construiește „colțul" tocmai pentru a da, cît de cît, un sens și o direcție concretă existenței ei; Profesorul „emite sentințe" și se plimbă de colo pînă colo moralizînd și corectînd aproape fără obiect, tot pentru a-și da o contenență. Dar acestea nu țin de ordinea firească a lucrurilor, e multă amărăciune şi tristeţe în ele. Această amărăciune şi tristeţe n-au fost regizate la valoarea lor justă în spectacol. Directorilor de scenă nu le-au atras atenţia nici repetatele aluzii ale Profesorului cu privire la „demnitatea naturală", chiar şi în stare de beţie. Regizorii — toţi — au tratat această parte a piesei ca pe un răsfăţ intelectualist, aşa că tot ce era dureros depăşit de vreme şi amar în piesă, s-a schimbat în joacă facilă şi superficială. Nu, situaţiile, atmosfera şi personajele de la începutul *Passacagliei* nu sînt *livreşti* dintr-o incapacitate a autorului de a crea adevăr scenic, ci dintr-o dorinţă anume a acestuia, de a reliefa izolarea, falsul „turnului de fildeş". În definirea personajelor, această neclară înţelegere a textului a dus, în special, la întruchiparea unor Ade răsfăţate, uşuratice, saloniere, care nu se apropiau de imaginea adevărată a Adei, devenită fără voia ei, floare palidă de seră.

Şi pentru că tot am ajuns în dreptul personajului Ada, să-i amintim interpretele. Bine distribuite cîteştrele, acestea au evoluat, dacă nu pe linii, la niveluri sensibil egale. La Bucureşti, Ilenei Predescu i-a convenit viziunea lui Ciulei, deoarece îi punea în valoare cunoscutele calităţi de emotivitate şi sensibilitate. Ea s-a contopit cu rolul, mai ales în actul III, unde a jucat cu sinceritate dilema Adei, frămîntată de solicitările contradictorii ale dragostei şi ale datoriei. Şi în actul II, actriţa a făcut dovada resurselor ei de feminitate, dar aci, Ada ni s-a părut prea „predată fără luptă" lui Mihai, renunţînd prea uşor la personalitatea ei iniţială. Dimpotrivă, Elekes Emma, la Satu Mare, s-a orientat mai bine, înţelegînd că Ada trebuie să rămînă mereu femeie, uşor cochetă la început, chiar polemică, la nevoie, şi abia mai tîrziu să fie fascinată de forţa bărbătească a lui Mihai. La fel a procedat şi Gilda Marinescu (Timişoara), care — după ce a pus în actul I un just accent pe latura „băieţoasă" din Ada — a urmărit cu plastică vioiciune „lecţia de marxism" a lui Mihai, lăsînd să se vadă limpede că fiica Profesorului e o fată deşteaptă, ageră la minte.

Mihai s-a bucurat de două interpretări demne de reţinut: Lazăr Vrabie la Municipal şi Ács Alajos, la Satu Mare. Cel dintîi a cucerit prin modurile directe,



Scenă din spectacol (Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare) :Ada (Elekes Emma) şi Profesorul (Deési Jenő) prin umorul spontan, prin franchețea împrumutate personajului, ca și printr-o anumită gingășie pe care a intuit-o în chiar paginile textului. Ács nu și-a construit personajul atît pe dezinvoltură, cît pe o subliniată candoare și puritate sufletească. Vrabie a fost mai spiritual, Ács — mai liric. Din păcate, la Timișoara, personajul a fost sacrificat prin jocul inexpresiv și terestru al lui Eugen Tănase, lipsit, de data aceasta, de resursele potrivite acestui rol.

Profesorul lui Jules Cazaban (Municipal) a fost duios, sensibil, neajutorat, un intelectual în care abia după evenimentul Eliberării mijește puterea lăuntrică de a-și trăi viața în libertate. Subtil, Gheorghe Leahu (Timișoara) a abordat personajul Profesorului din latura „demnității naturale", pe care nu i-a trădat-o nici o clipă. Pe de altă parte, Leahu s-a priceput să instileze scenei beției — pe lîngă umorul necesar — și o picătură de tragism, ceea ce a prins bine chipului de om exprimat. Deési Jenö, la Satu Mare, a estompat în oarecare măsură problematica proprie a personajului, și i-a accentuat dragostea paternă în care-și topește aparenta severitate față de Ada și de Andrei.

Csíky András (Satu Mare) a fost, fără îndoială, cel mai interesant și mai profund Andrei. Actorul a întruchipat un Andrei viril, tranșant, consecvent, făcînd cu atît mai vădită eroarea de gîndire a personajului. Îndeosebi în actul III, Csíky s-a distins printr-un joc remarcabil: frămîntarea pianistului, durerea și sensul imensei nedreptăți care l-a năpăstuit, nobila hotărîre de a renunța la iubirea Adei, toate aceste sentimente — variate și uneori contradictorii — au fost nuanțate și gradate cu mult simț dramatic. Ceilalți doi interpreți ai lui Andrei, Gheorghe Ghițulescu (Municipal) și Laurențiu Azimioară (Timișoara) au pus accentul mai mult pe gracilitatea fizică, pe simțul neputinței și al dezarmării morale și materiale în fața răului. Expresive și cumpătat dozate, momentul disperat al torturii, care culminează cu un strigăt sfîșietor, la Azimioară; precum și, la Ghițulescu, momentul confesiunii în fața lui Knapp. În Locotenentul Knapp, Fory Eterle (Municipal) a fost admirabil: un rol gîndit cu multă acuitate și un personaj analizat pe toate părțile, cu o bună doză de inedit personal, din care n-au lipsit răceala ucigașului devenit profesionist, cum și acea ipocrită deferență și abominabilă comportare, pe care numai intelectualul decăzut și dezumanizat le poate manifesta. Fory Eterle mai are, în același timp, marele merit de a fi rostit replicile cu o perfectă claritate, cu o frazare exactă, cu nuanțele indicate de respectivele stări emoționale.

La mulți dintre actorii despre care am vorbit, tehnica vorbirii scenice ne-a apărut deficitară, dacă nu defectuoasă. Trăirea, „simțirea" rolului nu acoperă riguros cuvîntul rostit, și viceversa. Credem că în oarecare măsură, acest neajuns provine dintr-o greșită aplicare a principiilor stanislavskiene cu privire la acțiunile psiho-fizice. Actorii sînt, în general, îndemnați de regizor să se cufunde mintal, afectiv și sensorial, în situația dramatică dată. Se recurge deseori la analogii de situații, se fac legături între un fapt trăit sau știut de actori și faptele pe care trebuie să le exprime în scenă. Nu rareori interpretul e solicitat să definească prin *cuvintele lui* o idee, o stare psihică, o „trăire". Aici e punctul de plecare al greșelii. Definind și caracterizînd cu „propriile lui cuvinte", cu propriul lui bagaj lexical și imagistic, rolul, actorul ajunge să-și strecoare aceste „proprii cuvinte" și în *dialogul scris de autor*. De aici, o foarte aproximativă asimilare a replicii, mai mult pe semnificațiile ei largi, generale, decît în litera ei exactă. Un dialog dramatic într-o piesă de teatru, însă, nu se poate bizui doar pe redarea sensurilor generale și chiar fundamentale: dialogul se cuvine a fi rostit pe de-a-ntregul, cu sfințenie pe de-a-ntregul. Actorul trebuie să se convingă că numai *cuvintele autorului* și numai *acele* cuvinte sînt de spus pe scenă. Am făcut această paranteză, pe de o parte, pentru că textul lui Popovici are ținută literară și ca atare nu poate fi neglijat în nici o silabă a lui, iar pe de altă parte, pentru că, în binomul *replică-trăire* începe să se lărgească o breșă cu efecte rele, pe multe din scenele țării. Cei dintîi responsabili în acest sens sînt și rămîn regizorii, care — să nu se uite — pe lîngă rolul lor de pedagogi ai actorului și organizatori ai spectacolului, au și menirea de a fi dascăli de limpede limbă literară.

Dincolo de această observație — care de fapt vizează o arie mai largă decît a temei propuse aci —, dincolo de unele scăderi notate pe parcurs, spectacolele cu piesa de debut a lui Titus Popovici au avut demnitate artistică, au transmis viguros mesajul autorului.

Florian Potra

ÎN LUMEA VISURILOR NEÎMPLINITE

TEATRUL MUNICIPAL: „MENAJERIA DE STICLĂ" DE TENNESSEE WILLIAMS*; „UN STRUGURE ÎN SOARE" DE LORRAINE HANSBERRY"**

Într-un studiu consacrat dramaturgiei lui Tennessee Williams şi care precede traducerea piesei sale *Orfeu în infern*, criticul sovietic G. Zlobin, după ce analizează liniile contradictorii şi adesea confuze ale acesteia, remarcă totuşi că: „(Tennessee Williams)... nu are nici un fel de iluzii în privinţa democraţiei, libertăţii individului şi a altor valori «veşnice» în lumea capitalistă. Într-un cuvînt, el nu încearcă să-şi astîmpere setea de umanism, din izvorul umanismului burghez pe jumătate secat şi destul de tulbure... Dramaturgul smulge fără milă vălurile «cuvioşiei» de pe relaţiile dintre oameni în lumea burgheză. El prezintă nimicnicia spirituală şi spiritul mercantil al concetăţenilor săi, pierderea idealurilor revoluţiei americane, viciul, degradarea morală şi nesiguranţa în ziua de mîine. Piesele lui Tennessee Williams reprezintă strigătul dureros al conştiinţei rănite a Americii" [1].

Thomas Lanier, numit Tennessee Williams, s-a născut în Sud, în statul Missisippi, în ajunul primului război mondial. Crescut într-o familie de oameni săraci — tatăl comis-voiajor — scriitorul de mai tîrziu a cunoscut o copilărie şi o adolescenţă grea. În timpul studiilor — la Saint Louis, la Universitatea din Missouri şi la Universitatea din Indiana, după propria-i mărturisire, a fost pe rînd: „liftier, băiat de cafenea, recitator de versuri, operator...casier într-un mic restaurant la New-Orleans, muncitor la Strand-Theatre pe Broadway... Şi în tot acest timp am continuat să scriu, fiindcă nu vedeam alt mijloc capabil să exprime lucruri care mi se păreau important să fie spuse". Debutul în dramaturgie şi-l face în 1936, cu piesa *Făclii spre soare*. Cîţiva ani la rînd, scrie numeroase piese într-un act, care îi aduc o oarecare faimă literară. Dar nici drama *Bătălia îngerilor* (Boston 1940), nici *Trepte spre acoperiş* (1941) nu-l consacră încă în rîndul marilor dramaturgi americani. Abia în 1944, cînd i se reprezintă la Chicago *Menajeria de sticlă*, Tennessee Williams se impune opiniei publice, ocupînd de atunci un loc tot mai proeminent în galeria creatorilor teatrului american contemporan.

---

* Data premierei: 14 decembrie 1960. Regia: Dinu Negreanu. Decoruri: Liviu Ciulei. Costume: Elena Forţu. Distribuţia: Lucia Sturdza Bulandra (Amanda); Lucia Mara (Laura); Octavian Cotescu (Tom); Septimiu Sever (Jim).

** Data premierei: 18 ianuarie 1961. Regia: Lucian Pintilie. Decoruri: Nicolae Savin. Costume: Elena Forţu. Distribuţia: Vali Voiculescu-Pepino şi Ana Negreanu (Ruth); Beate Fredanov şi Nastasia Şova (Mama); Bébé Ioanin (Travis); Victor Rebengiuc şi Mircea Albulescu (Walter); Anca Vereşti (Beneatha); Dumitru Onofrei şi Dinu Dumitrescu (Asagai); Vasile Florescu şi Dumitru Dumitru (George); N. Luchian-Botez (Lindner); Adrian Georgescu şi Petrică Vasilescu (Bobo).

[1] G. Zlobin. Pe scenă şi dincolo de scenă, „Innostrannaia Literatura", nr. 7/1960.

Sensurile acestei piese ne apar mult mai limpezi şi mai definitorii pentru conştiinţa protestatară a eroilor ei, dacă considerăm *Menajeria de sticlă* în perspectiva dramelor care i-au urmat. Fiindcă în piesele de mai tîrziu, *Un tramvai numit Dorinţă* (1947), *Trandafirul tatuat* (1950), *Pisica pe acoperişul fierbinte* (1955) şi, mai ales, în *Camino Real* (1953) şi *Orfeu în infern* (1957), regăsim — desigur în modalităţi artistice variate — un univers sufocant, apăsător, care striveşte aspiraţiile şi zvîcnirile de revoltă, chiar embrionare, ale unor conştiinţe pierdute în haosul unei civilizaţii mecanizate. Eroii pieselor lui Tennessee Williams — oameni simpli, frumoşi, cu multă forţă fizică şi nenumărate calităţi spirituale, ca Tom şi Laura, ca şoferul Alvaro, fermierul Brick sau Lady, fiica „macaronarului" ucis de membrii segregaţiei rasiale — circulă într-o lume inumană, ostilă frumosului şi fericirii, într-un „infern", şi se simt singuri şi nefericiţi. Toţi îşi pun aceeaşi întrebare chinuitoare pe care o adresează publicului. Killroy — eroul din *Camino Real:* „...unde este ieşirea? Trebuie să existe o ieşire. Nu pot rămîne aici. Sînt un om liber, cu toate drepturile. Ajutaţi-mă, ajutaţi-mă să găsesc ieşirea". Dar „ieşirea", răspunsul, soluţia, nu o dă nimeni. ea nu se precizează în lumina unei perspective istorico-sociale; în piesele lui Tennessee Williams, protestul rămîne la o formă spontană de „strigăt al conştiinţei rănite". Critica a observat că, pentru eroii lui Tennessee Williams, dragostea în diferitele ei ipostaze, de la iubirea obsesiv fizică, la cea romantică, poetică. apare drept unicul mijloc salvator în viaţă, drept o formă violentă de împotrivire la apăsarea unor relaţii sociale inechitabile. Acest univers copleşitor, exasperant, sălbatic în prejudecăţi şi legi, în care flacăra pasiunii arde mistuind, dar şi purificînd, relaţiile dintre oameni, ajutîndu-i să uite o clipă de tirania dolarilor, aşa cum se desenează el în *Orfeu în infern*, are o prezentare mult mai domoală în *Menajeria de sticlă*.

Menajeria de sticlă, dezvăluind într-un mod poetic amănuntele unei realităţi brutale, este prima piesă în care autorul anunţă conflictul tot mai puternic al eroului cu o societate ostilă lui, conflict care atinge treptat laturi mai critice, în piesele de mai tîrziu.

Scriitorul şi-a intitulat *Menajeria de sticlă* o piesă a amintirilor. Acţiunea se desfăşoară în amintirea lui Tom Wingfield, este un film al memoriei sale, şi evocă viaţa unei familii dintr-un mic orăşel din Sud, în perioada dintre cele două războaie mondiale. Subiectul propriu-zis al piesei îl reprezintă soarta nefericită a fetei infirme şi timide, de o structură sufletească aparte, care nu reuşeşte să se realizeze pe coordonatele bunului simţ social: nici în profesiune, nici în căsătorie; Laura nu izbuteşte să termine nici cursurile unei şcoli de stenodactilografie, şi nici să-şi găsească un logodnic. Retrasă în lumea visurilor sale, fragile şi multicolore ca bibelourile din menajeria ei de sticlă, Laura îşi petrece zilele ocupîndu-se de această lume a ei şi ascultînd la patefon romanţe vechi. Şi cînd odată întîmplarea aduce în casa lor un bărbat, pe Jim O'Connor — virtual logodnic în ochii jinduitori ai mamei sale —, şi cînd toate aparenţele înclină spre o posibilă apropiere între ei, realitatea infirmă speranţa Laurei şi a Amandei, fiindcă bărbatul este logodit şi visurile se destramă. Dar nu acesta este conţinutul de idei al piesei lui Tennessee Williams. Fiecare scenă este însoţită şi comentată de monologurile lui Tom, şi acestea dau un sens larg, cu profunde ecouri generalizatoare, poveştii romantice a Laurei, proiectînd-o pe un fundal social-istoric. Comentariile lui Tom cuprind aspecte largi ale societăţii americane din epoca respectivă şi invită spectatorul la reflecţii şi înţelegere. Ele deslușesc unele aspecte ale „tragediei americane", ale dramei milioanelor de americani mijlocii, pe care mecanismul sistemului monopolist îi exclude din circuitul avuţiilor materiale, ducîndu-i la dezorientare, la disperare neputincioasă. Şi spectatorul înţelege din drama Laurei, sufocarea acestor oameni într-o lume înăbuşitoare, fără orizont, fără idealuri, într-o lume intolerantă faţă de cei care nu se adaptează mecanismului ei şi cred o clipă în mirajul reclamelor amăgitoare. Ca şi micul inorog, căluţul cu un corn în frunte, care a trebuit să se spargă ca să fie la fel cu ceilalţi, eroii lui Tennessee Williams, cei care simbolizează puritatea, frumosul, omenescul, pier, nu pot rezista. Nu ştim ce devine Laura din *Menajeria de sticlă*, dar Val Xavier — Orfeu coborît în infernul rapace și sălbatic al plantatorilor din Sud — piere linșat. Simbolul *Menajeriei de sticlă* se adresează fiecărui personaj din piesă, căci fiecare își caută un refugiu în afara realității sociale dureroase, și îl află în propria sa conștiință: „menajeria de sticlă" a Amandei este formată din amintirile sale obsedante despre tinerețea ei fericită și curtezanii de altădată. Tom, fiul, își are și el lumea lui, nu de stică, ci de imagini — refugiul în sala cinematografului, care îl ajută să uite banalitatea și mizeria traiului cotidian. Dar la un moment dat, Tom se satură de filme: „Toate vedetele astea cuceritoare care au aventuri peste aventuri și care se îndoapă pînă aici... mie unul îmi ajunge!... Personajele pe care le creează Hollywoodul, duc o viață minunată, trăiesc și pentru ceilalți cetățeni ai Americii, în timp ce americanii stau în săli întunecoase și le urmăresc din ochi peripețiile. Asta pînă la începerea unui nou război..." Și Tom pleacă spre mările Sudului, ca odinioară tatăl său, mînat de aceeași dorință de evadare. Protestînd disperat, tăcut și, într-un fel, neputincios — pe planul conștiinței și nu al *acțiunii* — împotriva realității lumii capitaliste, eroii *Menajeriei de sticlă*, și în general eroii lui Tennessee Williams, nu află însă un răspuns limpede la frămîntările și întrebările lor. Semnalarea critică a unor aspecte din realitatea vieții americane nu este însoțită de o explicare a cauzelor răului social, după cum nu se schițează nicăieri perspectiva unei transformări sociale posibile.

Cu toate limitele și contradicțiile ei — în care simbolurile alternează cu un realism crud, atitudinea romantică cu obiectivismul naturalist, reflectînd în fond, concepția confuză despre lume a scriitorului —, dramaturgia lui Tennessee Williams se înscrie în tendințele progresiste ale literaturii americane contemporane. Iar prezentarea pe scena Teatrului Municipal a *Menajeriei de sticlă* reprezintă o inițiativă menită să contribuie la cunoașterea unora dintre valorile pozitive ale teatrului de peste ocean.

Spectacolul, în regia lui Dinu Negreanu și scenografia lui Liviu Ciulei, prilejuiește o nouă și valoroasă creație artistei poporului Lucia Sturdza Bulandra.

Cu o desăvîrșită inteligență scenică, marea interpretă a conturat rolul Amandei Wingfield într-o lumină amăgitor-strălucitoare, reliefînd ideea subtitlului pe care autorul îl dă primei scene din piesă: „Dar unde-s zăpezile de odinioară ?"

Compoziția întregului personaj subliniază cu artă și în amănunt, refugiul disperat, aproape maniac, al Amandei în lumea amintirilor trecutului, a prosperității de odinioară, singurul fapt stimulator care-i dă putere să țină piept greutăților, dezamăgirilor prezentului. Dezvăluind treptat, într-o gradație plină de pondere, profilul eroinei sale, Lucia Sturdza Bulandra a compus cu finețe, traiectoria psihologică a Amandei: de la aparenta ei liniște și bună dispoziție, menită să ascundă teama pentru viitorul copiilor, și mai ales pentru cel al Laurei, la prăbușirea din final. Cu mare expresivitate artistică, este redată această prăbușire dureroasă și ușor ridicolă, fiindcă Lucia Sturdza Bulandra a relevat de-a lungul întregului spectacol, cu discreție și subliniere critică, conturul ridicol, desuetudinea personajului romanțios, în lumea unor realități practice și nemiloase.

Lucia Mara a adus în rolul Laurei multă gingășie și suavitate, dar și o anumită fixitate, o mască a durerii în redarea chinurilor unui suflet torturat. În partea a doua a spectacolului, actrița a exprimat însă cu relief un registru variat de sentimente: spaima, trezirea speranțelor „trandafirului albastru", clipa de fericire intensă, ca și brusca revenire la realitate, după care urmează fuga din fața adevărului, refugiul în lumea cioburilor de visuri. La realizarea acestei imagini a contribuit și jocul inedit al lui Septimiu Sever, care a compus, cu sobrietate și rafinament scenic, figura unui „american liniștit", a unui tip standard, mulțumit de sine însuși, sincer în comportament și inconștient de consecințele nefericite ale prezenței sale în menajeria de sticlă a Laurei. Dar, ni se pare că regia și interpretul au văzut în Jim O'Connor doar tipul de „self-made-man" de duzină, ignorînd faptul că și Jim O'Connor, ca și ceilalți eroi ai dramei, este un învins. Ca și alt erou apărut mai tîrziu în galeria dramaturgiei americane — Biff Loman — Jim „care a trecut prin adolescență ca un meteorit, cu atîta viteză încît în mod logic te-ai fi așteptat ca, la 30 de ani, să-l vezi de-a dreptul președinte la Casa Albă", după terminarea liceului a devenit... funcționar

În pagina din dreapta: **Lucia Sturdza Bulandra în rolul Amanda din „Menajeria de sticlă"**

la un depozit de încălțăminte. Jim își are și el elanurile frînte, iar toate încercările lui de a naviga în oceanul existenței capitaliste, agățîndu-se de felurite cursuri și prospecte, îl conturează ca pe un dezamăgit. Dar, această trăsătură nu a apărut în spectacol, diminuînd una din semnificațiile profunde ale textului. Rolul cel mai dificil în spectacol i-a revenit lui Octavian Cotescu, care a imprimat personajului său, cu deosebită finețe și degajare, un aer de tristețe reală și de poezie crispată, proprie eroilor piesei. Povestitor al acțiunii, comentator al evenimentelor și participant direct la ele, Octavian Cotescu (Tom) aduce o contribuție deosebit de valoroasă în scenă, clarificînd raporturile dintre personaje, lărgind sfera acțiunii și încercînd să explice spectatorilor că *Menajeria de sticlă* nu este o piesă despre o fată amenințată să împletească cosiță albă. În monologurile sale, O. Cotescu desfășoară un joc sobru, inteligent, în acord cu specificul dramatic al textului, care solicita interpretului fantezie și libertate de mișcare în afara tiparelor acțiunii propriu-zise.

Scenă din „Menajeria de sticlă" : Lucia Mara (Laura) și Septimiu Sever (Jim)

Regia a dat spectacolului de pe scena Teatrului Municipal o tonalitate poetică, a punctat desfășurarea acțiunii cu un abur de vis, stabilindu-i în general conturul de piesă a amintirilor. Dar cu toate eforturile valoroase ale interpreților, încununate în mare parte de izbîndă, în străduința lor de a mișca pe scenă personajele lui Tennessee Williams și a le da conturul psihologic respectiv, și dincolo de aportul sugestiv al decorului lui Liviu Ciulei, sensibil ca atmosferă, spectacolul Teatrului Municipal nu se arată revelator pentru piesa *Menajeria de sticlă.* Fiindcă spectacolul nu cristalizează suficient de pregnant protestul vehement, strigătul — chiar dacă înăbușit — al conștiinței rănite a eroilor; după cum nu relevă pe deplin poezia plină de semnificații a simbolurilor textului. Ideea centrală a piesei, simbolul „menajeriei de sticlă", a rămas confuză, și în nici un caz nu luminează substratul complex al relațiilor dintre personaje, subtextul acțiunii. Materializată pe scenă printr-un dulăpior cu bibelouri, „menajeria" nu capătă ecou în conștiința spectatorilor, nu se ridică deasupra acestei imagini concrete, rămînînd un capriciu oarecum ciudat, al unei fete stranii. În prima parte a spectacolului, atmosfera sufocantă a casei, banalitatea ritualurilor cotidiene, lipsa de orizont a eroilor apar înlocuite de senzația unor mărunte certuri, a unor sîcîieli familiale, și dau impresia unor instantanee luate din viață, fără să se ridice la valoarea artistică a unor semnificații general-umane. Caracterul narativ și retrospectiv al structurii dramatice a piesei a fost tratat corespunzător, cu mijloace specific regizorale. Trecerile bruște dintr-un plan al acțiunii scenice în altul, marcarea prin lumină a tranziției dintre prezent și trecut, sublinierea muzicală a temei personajelor, în sfîrșit, cadrul plastic, contribuie, desigur, la realizarea unei atmosfere în piesă, la evidențierea unei modalități de expresie corespunzătoare textului; și totuși, aceste mijloace regizorale, întîlnite și în *Moartea unui comis-voiajor*, în *Menajeria de sticlă* nu se dovedesc în măsură să transmită pe deplin, dincolo de rampă, concepția realizatorilor spectacolului, punctul lor propriu de vedere, asupra aspirațiilor și frămîntărilor, ca și a limitelor în gîndirea eroilor lui Tennessee Williams.

* * *

Tot pe scena Teatrului Municipal se reprezintă piesa americană *Un strugure în soare.*

Prima piesă a tinerei scriitoare de culoare Lorraine Hansberry se încadrează de asemenea în tendințele realiste ale dramaturgiei americane, dezvăluind un univers social, moral și psihologic, obsedat de mecanismul exploatării capitaliste, și în care discriminarea rasială adaugă o prezență tragică în plus. Piesa *Un strugure în soare* surprinde cîteva instantanee din viața unei familii de negri din Chicago, relatînd cu simplitate și dintr-un unghi de vedere extrem de apropiat de obiect, desfășurarea unor episoade casnice, de o importanță aparent diurnă. Personajele se mișcă și acționează sub imboldul unui unic resort, și anume, dorința de a schimba existența cotidiană mizeră, de a depăși stadiul înapoiat de trai. Zbaterea continuă, încleștată, ca măcar o clipă iluziile să atingă solul realității, reprezintă ideea principală a piesei, pivotul acțiunii dramatice. Sosirea cecului de 10.000 dolari, prima de asigurare pentru moartea bătrînului tată, constituie evenimentul memorabil în jurul căruia se rotesc toate speranțele, iluziile și planurile membrilor familiei Younger. Cecul trebuie să asigure taxele de studiu și diploma de medic a fiicei studente, încropirea unei afaceri pentru fiul șofer, obținerea unei locuințe adevărate; în sfîrșit, cecul aduce aparența unei certitudini materiale, a unei securități, într-o celulă de viață dominată de neîncredere în ziua de mîine, de teamă și nesiguranță.

Dar în jungla capitalistă, în lumea „diavolului galben", unde relațiile de dragoste, de prietenie, de ajutor, se dizolvă sub acțiunea funestă a banilor, eșecul combinației lui Walter, escrocat la modul cel mai banal cu putință, năruie toate planurile familiei.

Dincolo de tema prăbușirii necruțătoare a iluziilor, a zdrobirii visurilor călduțe, mic-burgheze, în universul capitalist — precum am văzut, temă specifică lucrărilor realiste din dramaturgia americană contemporană —, piesa Lorrainei Hansberry dezbate și drama condiției negrilor, relevînd cu ironie și sarcasm, prejudecățile obscurantiste ale segregației rasiale. Casa, locuința, pentru care se zbate cu înverșunare bătrîna Lena Younger, adică dreptul de a locui în afara zidurilor „ghetto"-ului negru, capătă în piesă o valoare de simbol, semnifică la un moment dat, însuși sensul, rațiunea existenței eroilor și a demnității lor, în apărarea căreia se coalizează membrii familiei, uitînd neînțelegerile și neîngăduințele reciproce. Autoarea a surprins cu un ochi relativ critic, conflictele de clasă în sînul comunității negre, relevînd granița ireductibilă dintre negrii capitaliști și muncitori, după cum, în altă ordine de idei, insistă asupra solidarității cu lupta popoarelor africane, pentru independența națională. Veridicitatea tablourilor din viața grea a familiei Younger, amănuntele realiste despre greutățile cotidiene, fundalul contradicțiilor sociale nu izbutesc totuși să se închege dramatic, într-o viziune artistică generalizatoare, să se cristalizeze într-un răspuns de perspectivă, care să lumineze conștiințele eroilor. De altfel, eroii nu-și pun întrebări vitale, care să solicite răspunsuri esențiale. Piesa se mărginește la stricta prezentare a unor „felii de viață", fără să ofere soluții, iar atunci cînd le caută, trimite spre zonele cețoase, puțin revelatoare, ale trecutului glorios al culturii și istoriei poporului negru. Cu aceste limite, piesa, al cărei titlu însuși — pornind de la un vers al cunoscutului poet negru Langston Hughes:

Ce se întîmplă cu un vis neîmplinit?
Se usucă ca un strugure în soare,
Sau coace ca o bubă și apoi se sparge?
... Sau zvîcnește și apoi irumpe explodînd?

— pledează pentru împlinirea visurilor oamenilor, aduce un mesaj generos, umanist.

În direcția de scenă a regizorului Lucian Pintilie, spectacolul Teatrului Municipal ne-a apărut fidel, chiar prea fidel față de text și prea puțin critic față de limitele acestuia. Regia a înfățișat cu deosebită grijă pentru amănuntul de *culoare* și pitoresc, cadrul de viață al familiei, preocupările eroilor, acțiunile fizice ale acestora, a detaliat în nuanțe compoziția fiecărei scene, marcînd reacțiile personajelor. Dar minuția în sublinierea amănuntelor nu e însoțită, din păcate, de o concepție clară în exprimarea mesajului întregului spectacol, în redarea *ideii* sale, a concluziilor la care textul, în mod obiectiv, invită. La aceasta contribuie în mare măsură decorul lui Nicolae Savin, care — just în intenția de a situa viața familiei Younger într-un subsol al unui mare și întunecos imobil, cu ziduri umede, străbătute de țevi ruginite — nu izbutește să prezinte însă în mod artistic *sordidul* acestei vieți; el rămîne ca atare un zid cenușiu, plat, oarecare, care nu solicită spectatorul spre *ideea,* spre ficțiunea scenică.

Aspirația eroilor Lorrainei Hansberry spre soare, spre împlinirea visurilor, spre o viață frumoasă, nu apare întotdeauna limpede în spectacol; mai limpede apare încercarea de a închega în scenă temperamentul „negru", printr-o folosire excesivă de gesturi, chicoteli, ca și printr-un abuz de „bluess", la care eroii răspund ritmic, schițînd mișcări „calypso". Și dacă vocea Ellei Fitzgerald se potrivește cu intențiile piesei, armonizîndu-se cu tumultul frămîntărilor și sfîșierilor eroilor, spectatorul nu înțelege întotdeauna din celelalte imprimări de muzică „neagră", cu ecouri din Miami, din Florida, ce a vrut să spună regizorul, de altfel bine intenționat: și anume, există un clișeu, o prezentare înșelătoare, de reclamă, a cîntecului negru — înfățișînd un paradis de ritmuri și miraje — care nu se potrivește defel cu realitatea, așa cum apare ea crudă în *Un strugure în soare.* Lipsit de adîncime ni se pare tratat finalul spectacolului, care aduce cu un *happy-end* liniștitor, cînd, de fapt, pentru eroi, de-abia apare cîștigată doar o primă bătălie — aceea a păstrării demnității lui Walter — dar, totodată, atunci *începe* lupta cea mai grea: ciocnirea directă cu segregația din cartierul alb, care nu acceptă prezența oamenilor de culoare.

Regizorul Lucian Pintilie a lucrat însă în mod temeinic cu interpreții, și acest lucru a dus la rezultate valoroase în spectacol, mai ales că echipa nu prezenta suficientă omogenitate.

În rolul Mamei, Beate Fredanov a creat o compoziție de autentică valoare artistică, polarizînd de fapt întregul spectacol în jurul personajului său. Beate Fredanov a întruchipat prin figura Lenei Younger, cu o mare simplitate artistică, demnitatea, noblețea caracteristică negreselor din Sud, aducînd în scenă cu un relief sobru, o frumusețe morală plină de calm și certitudine. Întregul rol e compus cu sensibilitate, pe ideea relevării unei mari și neclintite demnități omenești, devenind o pledoarie în apărarea drepturilor omului.

Victor Rebengiuc (Walter) realizează de asemenea un desen dramatic, folosind o gamă largă de nuanțe, de la cinismul deznădăjduit al insului prins în capcana exploatării și prejudecăților, la setea emoționantă de fericire, de viață liberă, omenească. Scena în care Walter explică familiei de ce a lipsit trei zile de la lucru, hoinărind în jurul orașului, conține fiorul unei poezii lucide, reținute, cu un subtext sarcastic, pe care am fi dorit să-l întîlnim mai frecvent în desfășurarea spectacolului. Munca regizorului cu interpreții a dat rezultate prețioase în realizarea rolului lui George (Vasile Florescu), o creionare acidă a imbecilității feciorului de bani gata, și al lui Lindner (N. Luchian Botez), o compoziție lipsită de ostentație în redarea unui alb, odios nu prin aparență, ci prin *esența* concepțiilor sale. O apariție plină de relief a avut-o Adrian Georgescu (Bobo), ferindu-și intervenția de melodramatism și efect facil, iar deosebit de talentat ne-a apărut micul Bébé Ioanin (Travis).

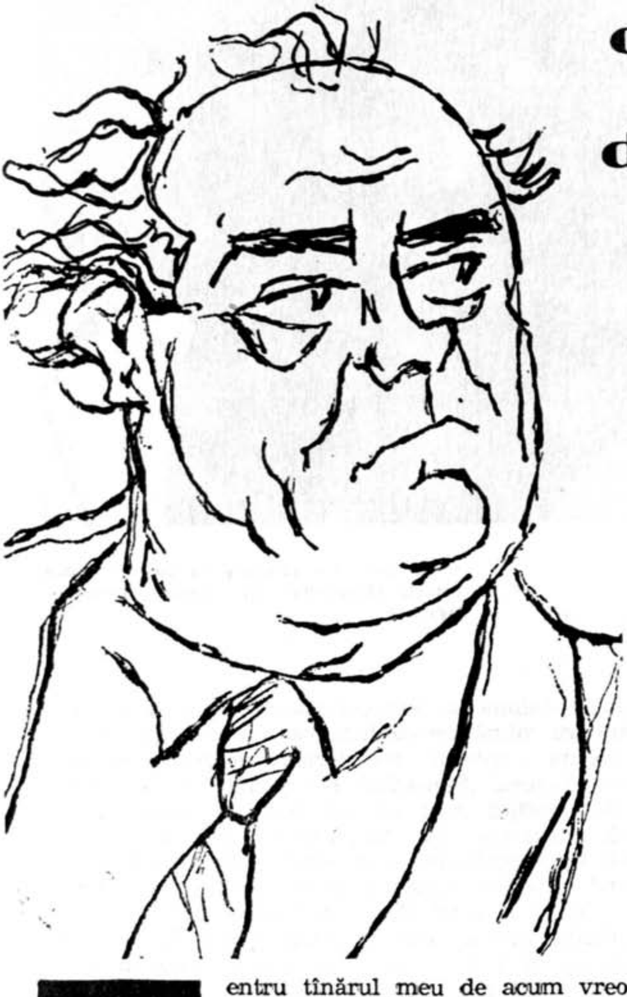
Scenă din „Un strugure în soare": Anca Vereşti (Beneatha) şi Victor Rebengiuc (Walter)

În rolul lui Ruth, Vali Voiculescu-Pepino a fost contradictorie: ştearsă, cînd trebuia să aducă o prezenţă liniştitoare, plină de căldura căminului; ţipătoare şi melodramatică, cînd trebuia să exprime explozia unei fericiri nesperate şi care trebuia apărată din răsputeri. Anca Vereşti (Beneatha) s-a situat de la început pe linia unei tensiuni maxime, de conflict acut cu cei din jur, ceea ce i-a stînjenit în final ciocnirea directă, puternică, cu ideile înjositoare ale fratelui său. Dincolo de această precipitare în accentuarea conflictului, interpreta a dat zvîcnet şi ritm personajului, izbutind să ofere imaginea unei studente de culoare, conştientă de valorile sale şi ale poporului său. Mai puţin concludente au fost scenele întîlnirilor cu Asagai – studentul african, căci în interpretarea lui Dumitru Onofrei, acesta a fost lipsit de poezia şi înaripareа personajului, jocul exterior din actul ultim, mai ales, sacrificînd ideile înaintate ale eroului.

Menajeria de sticlă şi *Un strugure în soare*, aşa cum le-am văzut realizate pe scena Municipalului, invită la meditaţii, referitoare la modul de prezentare scenică a acelor piese din dramaturgia progresistă contemporană din Occident care, în mod obiectiv, rămîn prizoniere ale unor concepţii şi expresii artistice limitate. Ne gîndim în special la raportul dintre tratarea cotidiană, în spiritul textului, şi reliefarea mesajului generalizator; la echilibrul dintre autenticitate în redarea amănuntului scenic, şi obţinerea unei imagini artistice generalizatoare, pe planul ideologic şi al cunoaşterii realităţilor dezbătute. Acestea, ni se pare, rămîn deocamdată probleme deschise, menite să stea în atenţia creatorilor noştri, care caută cele mai expresive căi în realizarea spectacolului contemporan.

Mira Iosif

cu
ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU
despre alții
și
despre sine



Pentru tînărul meu de acum vreo 30 de ani, transmutat din periferia satului în cea a orașului, perioada dintre cele două războaie se poate numi perioada „ușilor închise". Instituțiile mari și impozante de la care ai fi așteptat, să zicem, patalamaua de muritor de foame, te preveneau de la grilaj: „cîine rău, nu intra"... Am suferit și eu de tristețea, de teama și lipsa de ideal a micului burghez, pe vremea cînd actorul mai era considerat un fel de suveică fără ață. Am avut însă și „noroc", cum li-e drag unor colegi să remarce — de ce? Pentru că nu m-am încrezut în talent — lucru foarte fragil și înșelător pentru un tînăr — cît m-am încrezut în muncă.

Vocea caldă și învăluitoare a maestrului Ciubotărașu înfiripa pe nesimțite în fața mea, o altă lume, un alt chip, alte contururi. Ușor, decorurile învălmășite și crud luminate de sufite se estompau, iar zumzetul febril al lucrătorilor Tea-

trului de Comedie — care începuseră pregătirile pentru repetiții — se contopea nedefinit cu agitația unei străzi ieșene, din 1930. În fața impunătoarei clădiri a Teatrului Național, se oprise un tînăr nu prea înăltuț, care privea în jur cu un aer stingherit. Privirea pătrunzătoare a maestrului de lîngă mine împrumuta însă acestui tînăr o forță ce mocnea încă în interior, dar care nu se va dezminți niciodată... Tînărul nostru era hotărît să pornească cu toată pasiunea și seriozitatea pe drumul spinos pe atunci al creației artistice.

— Pe atunci, se putea intra în teatrul ieșan, fie prin cursul particular de teatru, pe care-l înființase Maican în incinta teatrului, fie prin conservator, unde erau dascăli poetul Mihai Codreanu și marea actriță Agatha Bîrsescu. Am fost admis la examen, și iată-mă elev al maestrului Codreanu.

— *Ce ne-ați putea destăinui în privința primului dv. dascăl, în privința concepției lui artistice și bineînțeles a aportului pe care l-a avut în formarea dv. actoricească ?*

— Aveam chiar intenția să mă opresc asupra sa. Pasiunea lui pentru teatru, corectitudinea și marea lui modestie au înscris în amintirea mea date foarte luminoase. Era foarte scrupulos și sever. În lumea teatrului se vorbea că, fiind director la Teatrul Național, dimineața la ora 9 punct, dădea dispoziții portarului să încuie ușa, băga cheia în buzunar, lua un scaun și asista la repetițiile de pe scenă, de la început pînă la sfîrșit.

Odată, unul din valoroșii componenți ai teatrului ieșan — astăzi artistul emerit Gică Popovici — întîrziase la repetiția piesei *Cyrano de Bergerac*. Văzînd că nu poate intra, și-a ascuțit urechea la ferestruica ușii, și cînd a băgat de seamă că îi vine rîndul, și-a strigat replica de-afară, spre auzul tuturor. A fost singura concesie făcută de maestrul Codreanu, de dragul unei glume bune.

Pedagogia sa în ale teatrului se baza, din capul locului, pe un principiu foarte sănătos: „întîi am să învăț eu de la voi"... și într-adevăr, el creștea pe novici numai pe baza datelor lor naturale, dezvoltînd în primul rînd în ei, sinceritatea. Nu voi descrie aci amănunțit metoda sa. Se încadra însă în spiritul tradiției realiste a teatrului romînesc, pentru care legea legilor a fost totdeauna: respectul față de textul autorului și de adevărul vieții.

Metoda sa referitoare la datele rostirii te făcea să te gîndești imediat la Eminescu, pe care l-a luat întotdeauna de model. Nu era însă un partizan al punctuației didactice, reci, cum sînt unii dascăli la noi. El ne-a învățat o punctuație aparte, proprie graiului viu, în care nu se simțea „citirea" — o punctuație de viabilitate. De la el am deprins „intuiția dozei exacte", cum obișnuia el să-i zică bunului simț. Învățătură de bază, pe care am păstrat-o ca pe o levănțică rară, pusă în pînza maichii de acasă. Fiind un critic exigent al „urechii", nu admitea declamația, retorismul sau afectarea. Era dușmanul neîmpăcat al lui „dupe", introdus nu știu din ce pricină în bagajul de expresii vulgarizant al unor actori. Pedagogia sa a rezistat apoi confruntărilor ivite pe cale, ca un adevăr prețios.

— *Ați slujit mai mult timp la Teatrul Național din Iași ?*

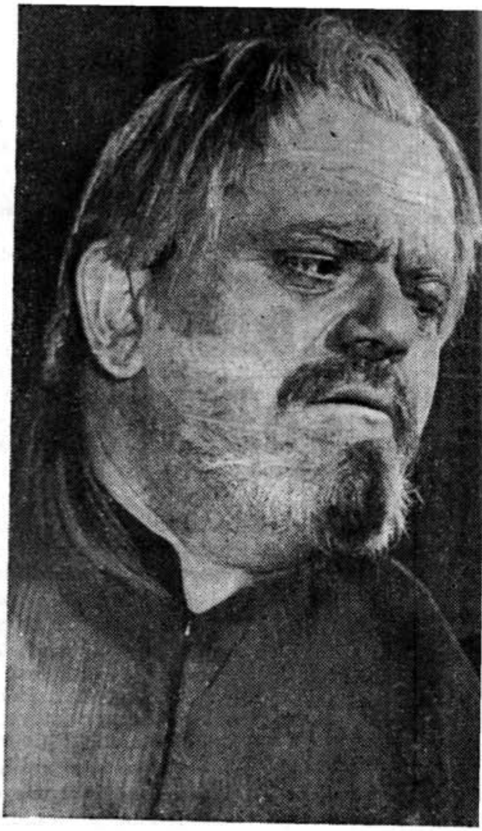
— O, da. Aproape 13 ani, și judecînd azi activitatea mea, o găsesc foarte utilă, mai ales pentru formarea mea ca actor de ansamblu.

— *Cînd ați fost angajat la Iași ?*

— În toamna anului 1932.

— *În acest caz, ați prins exact perioada așa-zisei „renașteri a teatrului ieșan", datorată în bună măsură activității febrile a regizorului A. I. Maican, care a destrămat pentru un timp atmosfera amorțită și rutinieră ce domnea acolo înainte de 1929. Cred că la el vă referiți cînd vorbiți despre formarea dv. ca actor de ansamblu. Toate cronicile timpului îi recunosc iscusința de a închega un ansamblu omogen, cerință care a contrariat atît de înrădăcinatul vedetism din teatrul ieșan la acea dată.*

— Da, într-adevăr, de la Maican am învățat multe... Era un mare maestru al compoziției de ansamblu, dar tot el ne-a învățat cum să disecăm cu atenție personajul, pînă în profunzime, cum să-l iscodim, dîndu-l pe față, punînd în perma-

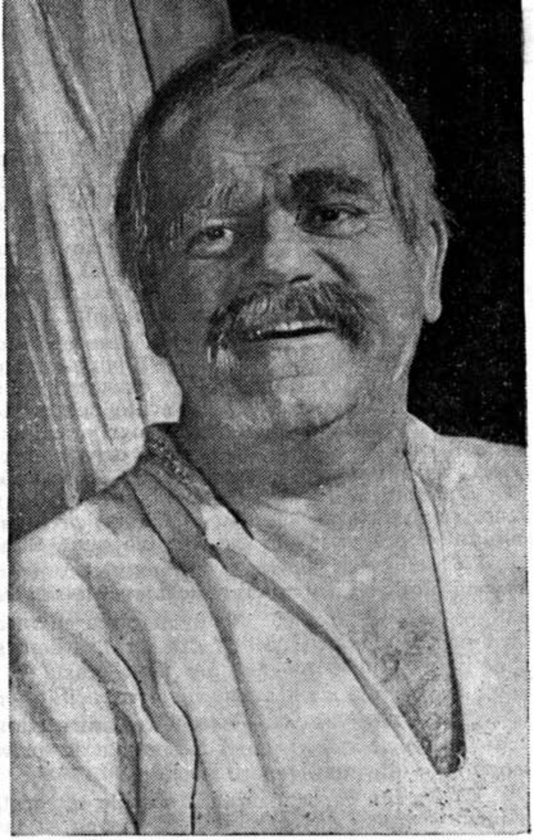


De la stînga la dreapta: în Preotul satului din „Recolta de aur" de Aurel Baranga, în Ivan Şadrin din „Omul cu arma" de N. Pogodin, în Vlaicu din „Vlaicu şi feciorii lui" de Lucia Demetrius

nenţă problema raportului dintre actor şi personaj. De cîte ori această muncă nu m-a făcut s-o socotesc un fel de luptă a boxerului cu umbra! Din care, umbra trebuia să obosească... Mai tîrziu, la Bucureşti, el a iniţiat şi acele biografii despre personaje, pe care actorii le făceau iscodindu-şi fantezia şi confruntînd-o cu un sever spirit de analiză. Maican a dat totdeauna dovadă de realism scenic; jucînd el însuşi ca un actor, îmi dădea indicaţii. Cu un deosebit simţ intuitiv al spectacolului, el concepea totul în mare, în afară, fugind de „Kammerspiele". Tendinţa mea de interiorizare excesivă trebuia manifestată la vedere, şi Maican era un regizor care „simţea" actorul. Uneori, îl contraria, ca să nu se şablonizeze. Pe mine, ghicindu-mi predilecţiile pentru „dramatizare", pericol ce paşte pe orice începător, mă punea să joc în servitori de comedie. Şi poate că e folositor să spun că, şi în dramă şi în comedie, am debutat cu cîte un eşec. În *Jucătorul de cărţi* de Gogol n-am făcut nimic într-un biet rol de servitor, fiind timorat, iar în *Macbeth*, jucînd pe unul din tîlhari, am rămas mut din cauza prea marii inhibiţii. În ambele cazuri, actorii bătrîni găseau totdeauna soluţia scoaterii din scenă a celui păţit, cu „bine, pîrcălabe" sau „duceţi-l că e obosit"!... Iată de ce a fost necesar ca în această perioadă ieşană să fac mult, cantitativ, ca abia mai tîrziu să-mi însuşesc tehnica dificilă a redării sau, mai bine zis, a trăirii unui personaj.

— *Desigur, în această perioadă, aţi avut ocazia să lucraţi şi cu Ion Sava.*

— Da, dar felul de a lucra al lui Sava era foarte diferit de cel al lui Maican. El gîndea spectacolul, dacă mă pot exprima astfel, cu ochiul. Poziţia lui critică era mai mult de natura unei ironii fără limită. De pildă, el ţinea să adauge ironiei lui Shaw în *Androcle şi leul* şi ironia montării, scăpînd esenţialul, care trebuia să fie topirea concepţiei regizorului în sensurile textului, prin actor. Regizorul acesta, nou însă din toate punctele de vedere, era — cum am spus — un temperament vizual şi nu prea acorda, la început, mare credit actorului. La el, ochiul se manifesta poate în dauna urechii. Se năştea poetul luminii şi al culorii pe scenă — element care în spectacol avea să-şi capete valoarea şi limbajul său.



— Totuşi, mai tîrziu, Sava n-a mai acordat luminii şi culorii aceeaşi importanţă primordială, exclusivă.

— Da, dar asta, după ce greşise de mai multe ori, ca în *Napoleon printre noi*, sau ca în unele „cînticele", cum a fost *Ion Păpuşarul*, interpretat de mine, îmbrăcat în stil cubist. Şi el şi Maican, tentaţi uneori de extravaganţe, au găsit pînă la urmă, ca oameni talentaţi şi de bun gust, calea care duce la adevăratul succes — spectacolul veridic.

— Este într-adevăr un merit real pentru aceşti creatori ca, în vălmăşagul acelor curente decadente, specifice perioadei dintre cele două războaie mondiale, să reuşească să se îndrepte pînă la urmă spre realismul scenic.

— Au peregrinat însă chinuitor, uneori, de la un suprarealism de esenţă pînă la cel mai autentic naturalism. Îmi aduc aminte de spectacolul *Otrava* de Zola, în care Sava pusese eroinele să se bată cu căldări de apă. Bineînţeles că regizorul ţinea să exagereze şi el nota lui Zola, pentru a-i dovedi fidelitate şi înţelegere.

— Se pare că sistemul lui Stanislavski nu era necunoscut celor doi regizori. Cum s-a oglindit acest fapt în creaţia lor ?

— Şi Maican şi Sava foloseau din experienţele lui Stanislavski, cele în legătură cu „realismul exterior" sau cu „realismul istoric". Spectacolul *Fraţii Karamazov*, pus de Maican, ca şi *Neamul Şoimăreştilor*, în dramatizarea lui Mihail Sorbul, pus de Sava, au fost spectacole mari, prin însăşi veridicitatea interpretării lor. Iar *Scenele de stradă* cu subiect din lumea dolarului au găsit în montarea lui Sava expresia unui realism pe care, cu toate limitele regizorului, îl consider foarte avansat pentru teatrul nostru la vremea aceea. Realizarea de la Iaşi a lui Sava cu acest spectacol a fost, după expresia Agathei Bîrsescu, genială. Nu mai vorbesc că în *Madame sans-gêne*, improvizînd un prolog asupra temei Revoluţiei franceze, tot ansamblul a agitat un imens drapel roşu pe scenă, intonînd Marseillaisa, lucru care a dat de furcă, mi se pare, chiar parlamentului. Nu pot arăta aci, într-o privire sumară, inventivitatea, gîndul ascuţit şi îndrăzneţ, dragostea dezinteresată pentru frumos, riscul cu care se angaja, apărîndu-și opiniile, acest mare artist, care m-a cuprins și m-a influențat și pe mine ca actor, cu spectacolele sale de la Iași.

— Am dori să cunoaștem și cîte ceva despre realizările dv. din teatrul ieșan.

— Nu e cazul, cred, să numesc roluri pe nume. Ele ajung la peste 200, lucrînd, firește, și cu alți regizori valoroși, ca George Mihail Zamfirescu, N. Massim (care mi-a insuflat încrederea că pot interpreta concomitent pe cei doi frați Karl și Franz Moor, lucru pe care l-am realizat în parte). Venind apoi la București, aveam să fiu folosit de regizorul Sică Alexandrescu în roluri de comedie care mi-au adus aprecieri nevisate în direcția asta, *Doctorul Knock* și *Negustorii de glorie.*

Dar aceste succese erau prea deseori întunecate de condițiile în care se făcea teatru pe vremea aceea. Cine ar fi ghicit la noi soarta unei premiere de care era legat însuși mijlocul nostru de existență? Bursa teatrului era pradă unei stihii capricioase și contradictorii, activate de mobiluri murdare. Prea puțini dintre noi descifrau țesătura ei complicată. Îngrijorării noastre îi răspundea cel mult oracolul de la Bîrlad (un impresar mucalit), care la întrebarea noastră dacă o să avem spectatori, ne răspundea imperturbabil: „Păi dacă o să vină lume, are să fie plin“.

Sucesiunea invariabilă a premierelor la voia întîmplării, necontenita nesiguranță și anarhie nu ofereau un climat prea liniștit creației. Satisfacția unei munci împlinite, fără griji, am avut-o abia după Eliberare.

— N-am fost martorul întregului dv. drum scenic, dar am impresia că, după această dată, s-a înregistrat un adevărat salt calitativ în evoluția dv. artistică.

— Incontestabil că, odată cu plecarea mea la Arad în 1948 (cu ocazia înființării primului teatru de stat din țară), aveam să intru în cea mai fructuoasă parte a activității mele, în care am avut ocazia și chiar am simțit nevoia să dau din toată inima măsura întregii mele capacități creatoare.

Pentru că, vezi d-ta, deosebirea între cum s-a lucrat și cum se lucrează acum e de proporții astronomice. Nu numai în privința condițiilor de creație, dar și a scopului și idealului nostru artistic.

Conștiința că arta noastră trebuie integrată în procesul măreț de transformare a țării — proces din care ea însăși avea să iasă transformată — deschidea în fața noastră o uriașă perspectivă de dezvoltare, impunînd însă în același timp și formarea unei responsabilități de esență nouă. Nu se ridica numai problema rezolvării unui rol, ci și a eficacității regeneratoare asupra conștiinței spectatorilor din sală. Pentru ca să fii la înălțimea unei asemenea misiuni, trebuie să pătrunzi mult mai adînc și mai profund rolul, cu atît mai mult cu cît ceea ce reflecți, se cristalizează și evoluează sub ochii tăi. Spectacolul își trage acum seva direct din viață: un rezervor imens de învățăminte. Autorul își alege cu grijă, topește sau alambichează acest material ca un adevărat chimist, pînă cînd dă de corpul nou, mult dorit — personajul. Aceasta nu înseamnă că îmi pregătește mie, actorului, o mîncare mestecată de-a gata... El îmi descoperă numai niște lucruri pe care le observasem, care existau în mine latent și care existau de asemenea și în spectator. Această „simpatie“ comună capătă eficiență circulatorie și înțelegere, pentru că vine din „oameni“ și se întoarce iar printre ei, îmbogățită. Acest proces „în lanț“, mai „legat“ ca niciodată, obligă la o atentă respectare a adevărului.

— În acest caz, în fața dv. s-au ridicat și probleme noi de practică artistică, de apropiere și cunoaștere a acestei realități. Îmi amintesc de o secvență dintr-un documentar teatral, în care ați fost surprins pe cînd vă pregăteați rolul lui Pavel Arjoca din Cetatea de foc *a lui Davidoglu, între muncitorii dintr-o fabrică.*

— Întîlnirea aceea a constituit o experiență deosebit de prețioasă pentru mine. De atunci am căutat mereu ocazia acestor apropieri. Instructajul artistic pe care l-am făcut, fie la Uzinele „Mao Țze-dun“, fie la Institutul Poligrafic, fie la Casa Corpului Didactic, sau chiar la Hunedoara, mi-a oferit mari satisfacții în acest sens. M-am convins astfel că arta noastră realist-socialistă reclamă, din ce în ce mai mult, prezența artistului în fabrici, pe șantiere, sau în gospodăriile agricole colective, acolo unde viața — pe care noi ne străduim cu modestie s-o transpunem scenic — pulsează din plin.

— Complexitatea interpretării dv. vădește însă nu numai o cunoaștere directă a realității, ci și un proces de mare aprofundare a materialului de viață.

— De mare ajutor în această privință au fost studiile politice și profesionale pe care le-am urmat în cadrul Teatrului Municipal (unde am activat mulți ani după întoarcerea mea de la Arad). Datorită acestor cercuri am ajuns să înțeleg procesul legic al realităților pe care le reprezentam, să intuiesc interdependența reacțiilor psihice ale eroilor mei față de social, și multe altele.

În acest teatru a existat un timp un cerc Stanislavski, susținut mai ales de tactul și energia colegei mele Beate Fredanov. Dezbaterile aprinse care aveau loc în jurul pasionantelor probleme ale acestui sistem genial, ca și exercițiile practice (de mișcare, rostire și gîndire scenică), mi-au oferit o foarte serioasă bază practică de studiu. Din păcate, viabilitatea cercului n-a fost prea mare...

Vorbim mult despre Stanislavski și uneori chiar ni se pare că aplicăm sistemul său în mod creator. Aș fi mulțumit dacă am aplica mai mult preceptele lui la condițiile repetiției, căci nu spectacolul, ci repetiția e munca noastră propriu-zisă. (Spectacolul e încîntare.) Nu vom putea pătrunde în geografia complicată a lumii din text, nu vom deschide acele uși imaginare ale relațiilor, care pentru noi nu sînt simple ficțiuni, dacă nu vom lăsa odată cu paltonul la garderobă, tot ce ne ține legați de tirania tabietului. Regizorul Sică Alexandrescu ne fixa repetițiile uneori la ora mesei. Și bine făcea. Maican ne ținea noaptea cîteodată pînă-n zori, și se știa: cel care protesta, avea cu siguranță biftec acasă, sau... era proaspăt însurățel.

— *Am dori să ne vorbiți acum și despre evoluția măiestriei dv. artistice în raport cu rolurile pe care le-ați jucat.*

— Nu voi parafraza modestia maestrului meu, care se mîndrea că „învață de la noi", niște neînvățați. Eu am învățat mult de la rolurile mele, căci un rol înseamnă condensare de material uman, și el e din ce în ce mai bogat acum, în epoca uriașelor noastre transformări.

Vezi ce se-ntîmplă: cîndva, un actor putea s-o ia înaintea rolurilor, dar acum, acestea ți-o iau înainte. Ele țin pas cu viața, și noi sîntem obligați să păstrăm aceeași cadență.

— *După cîte știm, ați interpretat mai multe roluri de comuniști. Ați sesizat vreo evoluție a acestor personaje de la primul la ultimul dumneavoastră rol ?*

— Primul secretar de partid jucat de mine avea numai trei replici în actul al III-lea (*Vad Nou*). Treptat însă, profilul moral și psihic al acestui om de esență nouă a ocupat un loc tot mai pregnant în viața și dramaturgia noastră. Și acest fapt am avut ocazia să-l constat direct. În 1951 am fost trimis ca instructor artistic la Hunedoara. Orașul oțelarilor era un vast șantier, pe care lucrau cu entuziasm mii de oameni. Totul era în fază incipientă: și construcțiile, și oamenii noi. Revăzînd acum după 10 ani monumentalele furnale, orașul în toată splendida lui așezare, am realizat, nu fără încîntare, că acolo nu apăruseră numai noi instituții, dar și noi trăsături în conștiința oame-

În Dănilă Bulz din „Întoarcerea" de Mihai Beniuc nilor muncii, a constructorilor socialismului, a comuniştilor, pe care îi cunoscusem cu zece ani în urmă. Se desprindea din discuţiile cu ei, o anume capacitate de a sesiza cu subtilitate lucrurile, o certă maturitate intelectuală. Oamenii citiseră, se documentaseră cu pasiune într-o mulţime de probleme, universul lor spiritual îmi apărea enorm îmbogăţit. Aceste date, şi multe altele, m-au determinat să meditez serios asupra noului mod de a reprezenta pe aceşti oameni, conjugaţi cu evoluţia noastră actuală.

— Cred că personajul pe care poetul Mihai Beniuc l-a dăruit nu de mult dramaturgiei noastre prin Întoarcerea, *a constituit un bun prilej pentru a vă concretiza observaţiile.*

— Dănilă Bulz mi-a oferit şi mai mult. Prin el am parcurs retrospectiv toate etapele de dezvoltare ale comunistului nostru. În condiţii istorice diferite (dictatul de la Viena, apoi perioada de ilegalitate şi, în sfîrşit, cea actuală), personajul se formează treptat. Am analizat cu multă migală întreg complexul de împrejurări care îl determină să acţioneze într-un anume fel, în fiecare etapă, urmărind şi reliefarea firului de evoluţie continuă, conducîndu-l chiar mai departe de intenţiile autorului, prin anticiparea viitorului. De-a lungul întregului proces de conturare a liniei de dezvoltare a eroilor, m-am sprijinit şi pe experienţa anterioară acumulată în special cu un nou erou al dramaturgiei sovietice. Deşi construit pe alte coordonate şi la alte dimensiuni, Şadrin m-a ajutat să rezolv o serie întreagă de probleme de cristalizare şi clarificare treptată a omului nou, pe care le-am întîlnit mai întîi la Vlaicu şi acum la Bulz.

— Aţi observat o evoluţie şi în cadrul rolurilor negative, în care aţi jucat foarte mult, după cît se pare ?

— Negreşit că da. La început erau concepute la modul absolut: Cotoroiu din *Oameni de azi* de Lucia Demetrius, Răcaru din *Afaceriştii* de Tudor Şoimaru, Judecătorul Ioniţă din *Trei generaţii* de Lucia Demetrius au fost personaje negative, cărora am încercat să le intensific autenticitatea negativului printr-o veridicitate umană a înfăţişării lor.

— Nu ne-aţi împărtăşit nimic încă, în legătură cu regizorii cu care aţi lucrat în ultima perioadă a activităţii dv. artistice.

— Cei doi regizori, Liviu Ciulei şi Ion Olteanu, care m-au onorat deseori cu încrederea lor, sînt oameni foarte deosebiţi unul de altul, avînd fiecare stilul său propriu de muncă cu actorul. Dar cum pe noi nu ne interesează ce ne deosebeşte, ci, mai degrabă, ce ne uneşte, voi considera interesante eforturile, şi ale lor ca şi ale tuturor regizorilor noştri, pentru făurirea „marelui spectacol" care mie mi se pare că pluteşte în aer, aşteptînd azi-mîine să fie concretizat. Experienţa lui Ciulei cu *Azilul de noapte* mi se pare foarte interesantă, deoarece munca regizorului n-a constituit o frînă pentru integritatea actorului ca factor determinant în spectacol, ci, dimpotrivă. Am lucrat la Luca împreună, completînd punct cu punct date şi caracteristici noi în realizarea acestui „histrion" ce joacă rolul consolatorului de profesie.

— Ce ne-aţi putea spune despre regia lui Horea Popescu la Vlaicu şi feciorii lui ?

— În pregătirea acestui spectacol mi s-a părut interesantă munca cu tînărul şi talentatul regizor Horea Popescu şi cu autoarea însăşi care, încă de la repetiţie, a modificat finalul în sensul dorit de noi.

Între timp, în sala Teatrului de Comedie se strînseseră şi ceilalţi actori pentru repetiţii, decorurile ne înconjuraseră tacit, iar reflectoarele dialogau febril. Maestrul îşi furişa privirea spre ceas (mai erau două minute pînă la începerea repetiţiei).

— După cum vezi, trebuie să încheiem această sumară incursiune în activitatea mea, pentru ca să nu-i fac pe colegii mei să aştepte. Ar mai fi multe de spus... Arta noastră e o artă activă, care se primeneşte şi se învaţă toată viaţa. Numai după ce ai învăţat-o bine, îţi dai seama că n-o ştii şi că, de fapt, cele mai frumoase roluri din viaţa actorului sînt acele pe care nu le-a jucat.

Angela Ioan

dialoguri despre teatru.

PĂTRUNJELUL ȘI HREANUL

— Tu ești, bre ? Ești tu, ori o părere ?

— Cum se poate ? Părere cu palton și geamantan !... vezi bine...

— Apoi vină să te îmbrățiș, lua-te-ar norocul... Intră în casă... Anico, ia uite ce oaspete trece pragul... Sărut-o, bre, și pe dînsa că doar am mîncat toți trei din aceeași strachină... Așa, dă borsalina-ncoace... dă și geamantanul... Ți-amintești cu ce-ai plecat la liceu ? Cu lădița de roșior a lui tat-tu... Ia te uită, Anico: numai ștampile din străinătățuri... Ziarist... Umblă prin lume, mă rog... Da' din satul tău de ce n-ai nici una ?

— Capăt acu... Aveți hotel ?

— Hotel n-avem, dar îți lipesc eu mîine o hîrtie cu ștampila colectivei, mai mare decît toate astea... Ți-ai adus aminte și de baștina ta, hai ?... Ci stai jos odată, omule...

— Stau.

— Nu așa, pe colțul jilțului, ca datornicii... Și-om vorbi... Anico, aduci tu ceva combustibil ?... Dar nu de acela de regulă, ci o excepție...

. . . .

— Asta-i tot ce s-a petrecut de cînd nu ne-am văzut. Președinte sînt numai de doi ani. Iar satul... satul nu cred să-l mai recunoști.

— Se poate. Am și văzut cîte ceva de la gară pînă aici.

— Toate se schimbă, frate. Parcă tu nu te-ai schimbat ?... Cîteodată îți citesc articolele: parcă-s mai bune decît cele de acum zece ani... Unele din ele...

— Știu eu care ?!

— Nu le citesc ca specialist. Specialitatea mea e agricultura. Dar să nu crezi că dacă sîntem departe de Capitală, sîntem și străini de teatru. Nu. Avem două teatre în regiune și deseori le sîntem gazdă la căminul cultural... Să vezi ce sală am clădit... Cu ai noștri, n-am adus arhitecți... Cînd e vreun turneu, dacă-i duminica mai ales, mă sui cu Anica în tren și-n jumătate de ceas am și ajuns în centru. Este și autobuz, da' pe șosea drumul e mai lung.

— Ce fel de piese aduc teatrele la voi ?

— Bune, n-am ce zice. Bune. De obicei, de astea mai scurte. Mai o piesă, mai un cîntec, mai o horă — nici nu-ți dai seama cum a trecut vremea... Anico, faci cîte-o cafea ?

— Ce-o tot trimiți, bre ? Bem mai tîrziu.

— Tu îți închipui pesemne că se duce după lemne in pădure, le taie cu toporul, face focul, stă de se-ncălzește plita, cum făcea mama acu' treizeci de ani...

— Doar n-aveți aragaz ?

— Ba avem. De ce să n-avem ? Dar cafeaua o face la priză, în ibricel electric. Ia arată-i-l și lui, Anico, poate că nu cunoaște... Păi da, în piesele noastre cu țărani de-abia se introduce electricitatea și unii îi zic iletrică.

— Nu în toate.

— I-adevărat. De regulă nu-i așa, numai ca excepție. În unele nici nu-i vorba de electricitate, se umblă cu lampa. Mijlocașul stă la lampă și se frămîntă dacă să depună cerere ori nu.

— N-a fost așa?

— A fost. Dar socotește și tu: colectiva noastră e veche de opt ani într-un raion cooperativizat tot. Vine teatrul cu piesa asta de ți-am pomenit-o. Stau băieții și fetele, se uită la scenă, și unii, cum e asta a mea, Minodora — ai s-o vezi acuș, că e la un curs —, mă trag de mînecă și mă întreabă: ce-i aceea, ce-i cealaltă?... Fata mea n-a mai apucat satul cu individuali, avea pe-atunci patru ani, acuma are doisprezece. Unele lucruri nu le înțelege.

— Au și piesele astea rostul lor, amintesc oamenilor de istoria zbuciumată a colectivizării.

— Mda... Bea-ți cafeaua... Tare-mi place cum știți voi, gazetarii, s-o întoarceți din condei. Vine săptămîna trecută la mine unul de la ziarul regional: „De ce n-ai colț roșu?" — zice. „Am — îi răspund — dar îl mut în clădirea nouă a administrației, că aici nu se mai potrivea". „Și pînă atunci?" „Pînă atunci nu e, fiindcă se cheamă că se mută. Vreo tre zile." Peste o săptămînă apare o notă: „Este, dar nu e". *Ce era să fac cu ea? Am afișat-o la colțul roșu, că între timp îl mutasem.*

— Ce legătură are?

— Are. Tu spui că e bine să vedem piese din istoria zbuciumată. Zic și eu ca tine. Dar n-ar fi cu cale să vedem și din cele mai nezbuciumate?

— Adică?

— Adică: acu' patru ani am văzut la teatru Împărăția lui Machidon. *Așa-i spunea, Anică?... Așa. Anicăi i-a plăcut artistul care-l juca pe Machidon, că era chipeș... Ce era cu Machidon? Se clătina dacă să fie colectivist ori ba. Mi-a plăcut, frate. Mai ales că pînă la urmă se hotăra frumos. Nu mi-a plăcut toată, dar mi-a plăcut. Dovadă: o țiu minte. Să tot fie vreo doi ani, au venit din colo, de jos, alți artiști, cu* Vlaicu și feciorii lui. *Cine a scris-o, bine a scris-o. Băieții lui Vlaicu mi-au căzut dragi, îți spun drept. S-a frămîntat Vlaicu, s-a sucit, s-a învîrtit... pînă a dospit aluatul și a înaintat și el cerere. Dar asta tocmai la sfîrșitul piesei. Tare aș fi vrut să-l văd și înăuntrul gospodăriei. Mde... Deocamdată se pare că la teatru cazul nu-i de regulă.*

În primăvară, vine învățătorul cu o piesă și începe repetiții zorite la cămin. Pregătiri grozave, zarvă, nerăbdare mare... Vine seara legiuită, mergem și noi; rîdem toată vremea, batem zdravăn din palme. Dar pe drum, spre casă, zice Anica: „Noi gătim acuș regiunea de cooperativizat și piesele astea tot la poarta unei colective se opresc".

— Despre ce piesă e vorba?

— Răzeșii lui Bogdan.

— Și nu ți-a plăcut?

— Era frumoasă și veselă. Dar nu te fă a nu înțelege ce-ți spun...

— Nu mă fac. Recolta de aur *n-ai avut ocazie s-o vezi?*

— Recolta?... Ia amintește-mi puțin despre ce era vorba... Era o chestie cu o poartă? Nu, aceea era Poarta. *Limpede și tare piesă, cu toate că la urmă aș fi crezut să se întîmple altfel... Recolta? Aha... Da... Am ascultat-o la radio... Îți place aparatul? E cu patefon electric cu picup. Da,* Recolta de aur... *Era despre o colectivă de-a noastră. Aș fi vrut s-o văd și pe scenă. Totuși, pare să fie o excepție. De ce nu trimiteți mai multe piese care să le simt eu că au în ele socialismul din sat?*

— Au apărut și din astea: Uriașul din cîmpie, Maria...

— Păi să le vedem și noi. După cîte îmi dau seama, nu-s foarte multe.

— Nu, n-ar prea fi.

— Eh, dac-ar veni un scriitor de piese pe la noi!... Numai o lună să șadă... Adică nu să șadă, să umble, să asculte și să vadă. Îl duc cu motocicleta peste tot. Șapte piese ar face, nu una.

— Bine. Voi spune și altora.

— Scrie tu, că ai trăit aici: ştii cum a fost, vezi cum este, îţi spun eu cum o să fie — şi aşa o să fie cum îţi spun eu...

— Are cine scrie. O să se scrie. Fii încredinţat.

. . . .

— Gata, te-ai uitat deajuns la cărţi, vin de mănîncă.

— N-aş fi crezut să ai atîta bibliotecă, Neculai.

— De ce n-aş avea ? Am văzut şi eu la teatru că un ţăran ţinea vreo cinci broşurele fîlfîite pe o lăvicioară. Oare aşa stă treaba ? Să nu crezi că numai eu am cărţi în sat. Este librărie, bibliotecara povesteşte fel de fel de istorii, omu-i curios — şi ce dacă trăieşte la ţară ?! Îl interesează...

— În ce spectacol zici c-ai văzut broşurelele ?

— Parcă numai asta era... Nu-ţi spun, că scrii la gazetă şi-i faci de ruşine pe bieţii oameni. Eu cred că ăştia erau o excepţie.

— Bine, nu-mi spune cine erau bieţii oameni, dar spune-mi cum era excepţia asta.

— Întîi: lampă cu gaz. Pe urmă, sărăcie lucie: un lăicer jumulit, o masă şchioambă cu trei scăunaşe, sobă cu cuptorul cît să încapă miţa după el, o mătură spînă. „E dinainte de Eliberare“ — îi şoptesc Anicăi. Da' de unde: apare una în cămaşă naţională, cu opinci şi cu basma roşie, şi începe a spune că-i nevastă de preşedinte de colectivă. Apoi, uită-te tu în garderob. Ia deschide-l, Anică... Ce poartă nevastă-mea ? — pe munca amîndurora, nu numai pe-a mea: bluză de nailon, pantofi de antilopă... Altfel, cum ? Nu spun că prăşeşte în încălţări cu tocuri nalte, dar nici că stă cu tulpanul înnodat pînă la sprîncene ca bunică-sa şi că-şi dă cu gaz în cap.

Joacă artiştii ce joacă şi prind a vorbi de înnoirea satului: Băgăm ILETRICĂ, Ioane ? *— zice unul.* Băgăm, numai să nu aprindă şura. Luăm şi ONTOMOBIL — *adaugă altul.* I-auzi — *se supără nevastă-sa —* da' ARIOPLAN nu-ţi trebuie ? *De ce, frate ? Mergem diseară pe la ceilalţi prieteni ai noştri, din şcoală, să-i vezi cum trăiesc, să-i auzi cum vorbesc. De ce să nu ne vadă şi să ne audă şi alţii aşa cum sîntem ?*

Mai trece ce mai trece şi prinde un moşneag să înjure: de anafură, de liturghie, de cristelniţă... Fetişoara mea, Minodora, s-a făcut roşie ca macul. Oamenii din sală mai rîdeau, mai se foiau, nu prea le venea la îndemînă. Nu zic că n-o mai dăm şi noi cîteodată pe vorba ceia din povestea celuia, dar oricum... Şi-apoi la teatru, lumea stă şi-ascultă, învaţă, capătă deprinderi, nu ?

— Cam aşa...

— Spre sfîrşit, alta: preşedintele, cu căciula-n cap şi cizme grele în picioare — în plină vară — citeşte oamenilor un articol despre gospodăria lor. Stă preşedintele şi silabiseşte ca un elev din clasa a doua primară: re-a-li-ză-ri-le, realizările, co-lec-ti-vei, colectivei... Păi, eu cum sînt ? Aşa sînt ?... Am vorbit după reprezentaţie cu artistul care-l făcea pe preşedinte — că i-am dus să viziteze colectiva. „Să nu mai silabiseşti — i-am spus — că preşedinţi în asemenea hal, fără carte, nu se află“. „Dumneata eşti o excepţie“ — mi-a spus. „Dar cîţi preşedinţi cunoşti, de ai găsit regula de la care-s eu excepţie ?“ Nu cunoştea nici unul. M-am mîniat. Ştii ce-am făcut ? După vreun ceas, cînd am ajuns în grădină şi mi-a cerut o rădăcină de pătrunjel, i-am dat una de hrean. A muşcat din ea şi, în timp ce se iuţea la faţă, i-am explicat că asta e o excepţie *de pătrunjel şi că de aceea,* de regulă, *nu-i bună de mîncat.*

. . . .

— Rămas bun, Neculai, şi ţie, Anică.

— Cînd mai vii ?

— Cît de repede voi putea.

— Să nu-ţi uiţi satul.

— Nu-l uit. Iar dac-or apărea mai multe piese aşa cum le aşteptaţi voi, o să vă scriu. Nădăjduiesc să apară, nu ca excepţii, ci de regulă...

Valentin Silvestru

Cronica

TEATRUL SECUIESC DE STAT DIN TÎRGU-MUREȘ

„PROFESORUL MAMLOCK" DE FR. WOLF

Data premierei: 6 decembrie 1960. Regia: Kovács György. Decoruri: Háry Lajos. Costume: Keresztesi Anna, Miklos Vera și Huszti Györgi. Distribuția: Kovács Györgi (Profesorul Mamlock); Tarr László (Dr. Carlsen); Tamás Ferenc (Dr. Hirsch); Lavotta Károly (Dr. Hellpach); Tanai Bella (Dr. Inge Ruoff); Lörinczi Ica (Sora Hedwig); Tabódi Mária (A doua soră); Kiss Laszló (Simon); Lohinszky Loránd (Dr. Seidel, ziarist); Erdös Irma (Ellen Mamlock); Tóth Tamás (Rolf); Illyés Kinga (Ruth); Sinka Károly (Ernst); Borovszky Oszkár (Muncitorul rănit); Lukácsi István (Tînăr S.A.); Kiss Erzsébet (Camerista).

Dintre numeroasele piese, toate interesante și combativ progresiste, scrise de Friedrich Wolf (contemporanul ceva mai în vîrstă și tovarășul de luptă și de idei al lui Brecht), *Mamlock* este fără îndoială una din cele mai valoroase. Scrisă în 1934, aria de idei pe care o dezbate atinge încă din plin actualitatea, căci deși acțiunea ei se petrece în 1933, în ea apare clar conflictul istoric fundamental al secolului: ciocnirea hotărîtoare dintre imperialismul monstruos în zvîrcolirile sale de moarte și clasa muncitoare purtătoare a viitorului; între război și prăpăd pe de o parte, viață și omenie pe de altă parte. În limitele subiectului, piesa privește în special criza intelectualității liberal-democrate din Europa apuseană a anilor de după cel dintîi război mondial, în fața asaltului fascist. Dar ținta ei ideologică și umană pune cu vigoare la stîlpul infamiei însăși substanța bestială a fascismului. De aceea, apare semnificativ faptul că la premierea absolută a piesei (1934, în Elveția), bande de huligani au fost trimise de cercurile hitleriste în incinta teatrului pentru a împiedica desfășurarea spectacolului. În acel an, Wolf se afla izgonit din patria lui, nevoit a-și desfășura activitatea patriotică și scriitoricească în exil. *Profesorul Mamlock* era dovada împotrivirii pe care, și din surghiun, luptătorul antifascist o manifesta față de hitleriști. Era un rechizitoriu al cărui adevăr și a cărui forță răsună și astăzi cu prospețime, în condițiile încercărilor ce se fac în Occident pentru reînvierea fascismului.

Acțiunea piesei *Profesorul Mamlock* se situează în timpul ce precede și îndată după instaurarea dictaturii lui Hitler în Germania; ea se încheie în preajma procesului de la Lipsca. Tatăl de familie și medicul Mamlock vrea să-și ferece căminul și clinica sa — în care domnește concepția liberal-burgheză despre viață — împotriva furtunilor politice ale vremii. Lucru, firește, peste putință. Clinica lui nu poate fi ferită de ațîțările naziste, oricît ar încerca Mamlock, cu optica lui de bună-credință dar îngustă, să-și impună punctul de vedere că într-un spital „nu există decît medici și bolnavi — nimic altceva". De asemenea, în familia sa, Mamlock se află în permanentă dispută cu fiul său, Rolf, care e comunist și pe care în ziua incendierii Reichstagului îl izgonește din casă, căci în calitatea sa de cetățean loial, profesorul nu poate să nu se supună politicii „oficiale". Nu va trece mult și Mamlock va trebui însă să se trezească la cruda realitate că: degeaba se vrea el cetățean loial, statul hitlerist nu-l consideră ca atare. Presa îl va calomnia, legile rasiste îl vor lovi, deopotrivă pe dînsul ca și pe fiica lui, exclusă din școală, ca și pe soția sa, disprețuită ca ariană căsătorită cu un evreu. Înjosit în calitatea lui cetățenească și omenească cu stigmatul galben, el se va vedea și în munca profesională supus înjosirilor „oficiale" și neoficiale. Clinica sa va fi pusă la cheremul unui asistent carierist, ajuns comandant S.A., iar relațiile lui — chiar cele vechi, cele prietenești — vor cădea, fie din lașitate, fie din conformism, pradă politicii și intereselor oficiale, îndepărtîndu-se de dînsul, de buna lui credință, lăsîndu-l singur, fără apărare. În aceste condiții descoperă Mamlock revolta, necesitatea de a lupta împotriva nedreptății, a silniciei și obscurantismului. În aceste condiții își dă el seama de justețea drumului pe care-l străbate fiul său, comunistul. Soluția sinuciderii, la care totuși recurge, îi apare lui, celui singur și neajutorat, drept singurul mij-

Scenă din actul I. De la stînga la dreapta: Tóth Tamás (Rolf); Erdös Irma (Ellen Mamlock); Kovács György (Profesorul Mamlock) și Illyés Kinga (Ruth)

loc în măsură să *avertizeze*, iar pentru destinul său personal să prevină moartea prin umilire care oricum îl așteaptă. Prăbușindu-se, Mamlock vede pe drumul fiului său înălțîndu-se victoria cauzei umane. El trimite de aceea pe acest drum pe asistenta sa, Inge, cea care pornise de la un capăt opus, din beția sloganurilor naziste, în căutarea adevărului.

Problema rasială stă, în piesa lui Wolf, doar aparent în centrul acțiunii, așa cum și fascismului ea i-a servit drept diversiune doar în acoperirea substanței lui antisociale, criminal-războinice. În fața înjosirii ideii de om, la care se dedă fascismul, soția lui Mamlock exclamă: „lipsiți de apărare, total lipsiți de apărare!“ Dar mesajul scriitorului e cu atît mai profund cu cît el ne arată că, în astfel de împrejurări, e o datorie elementară să lupți, chiar și lipsit de apărare. Eroii comuniști din piesă — Rolf, fiul profesorului, și muncitorul Ernst — sînt urmăriți, încolțiți. Adevărul poziției lor străpunge totuși prin zidul ridicat de fascism. Continuitatea luptei antifasciste, necesitatea intensificării ei crescînde, pînă la victoria finală: iată ce ne transmite piesa lui Wolf, scrisă în timpul anilor ce păreau cei mai întunecați, mai lipsiți de nădejde, pentru poporul său.

Profesorul Mamlock se joacă în momentul de față, la noi, la Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, avînd ca regizor și ca interpret titular pe Kovács György. Ca și Friedrich Wolf prin scrisul său, Kovács György ține să afirme prin arta sa: „Kunst ist Waffe“ — arta e armă. „Știu — ne spune el — că mai sînt destui în lume, pe care această piesă (care pe noi ne cheamă la vigilență) îi pălmuiește. De aceea, conștient că «mai rodește pîntecul, care a născut odată fascismul», m-am simțit dator să joc acest rol, să montez acest spectacol. Problema lui Mamlock nu e o chestiune personală,

Erdös Irma (Ellen Mamlock)

nu-i privește doar pe cei pe care i-a lovit direct fascismul. Ea ridică una din problemele fundamentale ale epocii noastre: apărarea vieții și demnității umane."

Kovács György și-a exprimat în diferite prilejuri de artă, cu diferite roluri, concepția sa artistică, militant-umanistă.

Punerea în scenă a piesei *Profesorul Mamlock* apare însă la el ca o cristalizare a convingerilor și personalității sale artistice. Degajarea și naturalețea obișnuită a comedianului au făcut loc cercetătorului adîncurilor sufletului și cugetului omenesc. El a montat spectacolul, simplu și reținut, lăsînd glasul omenescului să răsune în surdină, dar cu atît mai tulburător, mai convingător. Chiar și în elementele exterioare plastice ale spectacolului, lipsește spectaculosul. Decorul realizat de Háry Lajos este „de modă veche" și poartă amprenta măsurii: o sală de operație sclipitor de albă, o sufragerie burgheză etc. Grija migăloasă pentru amănunt e poate prea împovărătoare. Încolo, totul evocă atmosfera epocii, într-o lumină și ea parcă simplă, parcă artistic inexistentă... Reproșăm acestui decor, voit de modă veche, de un cotidian apăsat, doar faptul că el ar putea particulariza acțiunea piesei la un simplu caz, dacă încordarea din scenă nu i-ar sparge limitele, făcîndu-ne să simțim, în această acțiune, că ne aflăm în fața unei ciocniri istorice, în fața ciocnirii dintre trecut și viitor, dintre omenie și asasinat.

Cei ce reușesc să spargă limitele de pînză ale decorului sînt actorii. Tradiția disciplinei de ansamblu, practicată de-a lungul a peste zece ani în teatrul secuiesc din Tîrgu Mureș, experiența lui în promovarea artei realiste se recunosc din plin și cu acest prilej. Deși s-ar părea că Friedrich Wolf a conceput rolul lui Mamlock pe un mare registru solistic, Kovács și-a organizat nu numai propriul său rol, dar întregul spectacol (așadar, tot colectivul de interpreți) spre demascarea mecanismului odios al fascismului.

Omogenitatea ansamblului primează. De aceea, cu toate că alături de dînsul apar și interpreți cu mai puțin har artistic, fiecare membru din colectiv a fost îndemnat să-și scoată în evidență latențele sale artistice, să se simtă „necesar" în spectacol. Am putea spune că întreg colectivul oficiază oarecum acest spectacol, într-un climat care evocă în nuanțe — pe care textul doar le sugerează — stările nervoase ale unei epoci întunecate și în care spaima și amenințarea trăiesc mai mult în tonalități decît în cuvinte. O singură izbucnire zgomotoasă, caraghios schimonosită — dar semnificativă: aceea a lui Hellpach, medicul nazist ajuns comandant S.A. (bine și inteligent interpretat de Lavotta Károly). Încolo, totul pare înăbușit: suferința doamnei Mamlock (în rolul căreia, Erdös Irma a depășit parcă însăși creația ei de succes din *Învățătoarea);* autoacuzarea ei chinuită, atunci cînd, inconștient parcă, formulează un cuvînt injurios la adresa *rasei* soțului; la fel plînsul în sughițuri, ca un reflex nervos, al fetiței Ruth (interpretată cu o înțelegere și maturitate răscolitoare de Illyés Kinga, o studentă a Institutului de Teatru din Tg. Mureș — fată mărunțică și, ai zice, ștearsă, dar cu o forță expresivă care o îndreptățește pe deplin a fi partenerul cel mai adecvat al profesorului ei: Kovács György); îngăimările ei neașteptate, pline de teamă, vorbele de mîngîiere cu care crede că-l poate consola pe tatăl pîngărit, murmurate asemenea unui cîntec de leagăn, cu o expresie ce depășește suferința, copilăros și totodată înspăimîntător de bătrîn... Expresiv, convingător și nuanțat interpretează de asemenea Tamás Ferenc, rolul unui doctor evreu, laș, temător; scena în care, cu gesturi tremurînde, cu mîna plină de spuma săpunului, își scoate umil actele militare din buzunar, mînjindu-se peste tot, inspiră milă și totodată revoltă față de cei ce-l persecută; așa cum, în final, interpretul reușește să destrame sentimentul de compasiune cu care-l însoțeam, pentru a dezvălui meschinăria lui respingătoare de trădător al propriei suferințe. Subtil e și jocul lui Lohinszky (ziaristul Seidel, „democratul“ pe care-l cîștigă fără nici o greutate naziștii) și îndeosebi al actriței Tanay Bella în rolul asistentei Inge, care precizează prin contrast, cu finețe, portretul moral al unei femei lucide și calme, care a descoperit adevărul după ce a străbătut drumul unor amare rătăciri.

În sfîrșit, Kovács György. Deși total încorporat în angrenajul de relații umane ale scenei, el s-a distins totuși, cu o forță emoțională ce-i este proprie, în transmiterea mesajului. Toată evoluția lui scenică este parcă axată în jurul unei demonstrații: spectatorule, ai grijă, fascismul îți calcă omenia și demnitatea, înainte de a te mîna la abator. Nenumăratele nuanțe din clara tălmăcire regizorală a textului își găsesc rezonanțe adînci și în liniile sugestive ale jocului său actoricesc. Reținem, doar ca puncte de reper, cîteva momente. I se dă, de pildă, în mînă procesul-verbal în baza căruia Mamlock-Kovács este învinovățit de atitudine „antinațională“. Actorul recitește ca pentru sine semnăturile. Simple nume. Dar vocea cu care sînt citite aceste nume trimite spre cele mai revelatoare sensuri și reflecții: *Carlsen* (el e medicul-șef — ce băiat bun și inofensiv era, și acum s-a conformat...); *Seidel* (ăsta a fost prieten și om; — om ? Da' de unde ! Ei, ai ajuns să afli și asta !); *Hirsch* (el e celălalt prigonit; chiar și el...!) Repetă numele lui Hirsch (e verdictul zdrobitor, fără recurs: consumatum est !) Acest șir de exclamări în surdină e urmat logic și irevocabil de zgomotul puternic, înspăimîntător, al focului de revolver. Kovács nu se identifică cu Mamlock sinucigașul; dar el știe precis de ce personajul acționează astfel, și îl lămurește pe spectator, trezind în dînsul protestul.

Regizorul și actorul Kovács György demonstrează convingător că *esența expresiei scenice este omul,* actorul. Iată de pildă cum realizează el în scenă oroarea în fața petei galbene cu care hitleriștii stigmatizau pe evrei. Ruth (fiica profesorului) a fost izgonită de la școală de colegii ei, după ce aceștia i-au agățat pe spatele paltonului pata galbenă. Dar pata nu figurează ca element de recuzită. Publicul nu o vede. Ea e doar *jucată:* Illyés Kinga intră în scenă ca și cum ar suferi o durere cruntă, mai rea decît durerea provocată de bătaie sau de arsură. Mama ei o privește; nu înțelege. Apoi, vin oameni străini în casă, și paltonul e dat deoparte, pentru ca nimeni să nu vadă pata. Nevăzut, stigmatul rămîne prezent, apăsător, în încăpere. În alt moment, stigmatul e arătat și prin recuzită: tabla pe care pogromiștii au agățat-o de gîtul lui Mamlock. În acest moment însă, joacă numai recuzita. Kovács, nu. În jurul lui stau partenerii îngroziți, iar el, cu un surîs stîngaci în colțul gurii, stă încremenit, transmițînd prin această nespus de simplă, dar și nespus de expresivă imobilitate, mai mult decît un întreg monolog. Cheia acestei simplități artistice ține de mesajul căruia actorul vrea să-i dea glas: arta e armă, o armă tăioasă, fără zorzoane.

Rolurile comuniștilor Rolf și Ernst — e drept, slab conturate și în textul lui Wolf, doar pe o linie oarecum defensivă — au fost interpretate la Tg. Mureș de Tóth Tamás și Sinka Károly. Sincer și cu multă înțelegere (deși nu cu destulă vigoare și maturitate pentru ca Kovács să apară ca adversul lui demn, în marea lor ciocnire) a căutat să fie — în rolul lui Rolf — Tóth Tamás. N-a izbutit întrutotul; chiar înfățișarea lui exterioară amintea mai puțin figura unui student gînditor decît a unui tînăr sportiv. În rolul lui Ernst, tînărul muncitor, distribuit inițial lui Csorba András, Sinka Károly și-a îndeplinit cu mai multă inițiativă personală sarcina episodică ce i-a revenit.

Spectacolul *Mamlock*, la Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, în pofida celor cîtorva rezerve făcute, poate fi socotit un succes efectiv, atît pe planul artei, cît și pe cel al prezenței lui active în actualitate. În bună măsură, acest succes revine lui Kovács György, regizorul, actorul, profesorul.

Halász Anna

TEATRUL DE STAT DIN GALAŢI

„TÎNĂRA GARDĂ" DE ALEX. FADEEV

Data premierei: 7 noiembrie 1960. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Jules Perahim. Distribuţia: Victoria Dinu (Uliana Gromova); Alla Tăutu (Valea Filatova); Sybila Papadopol (Tonea); Stela Adamovici (Vîrikova); Geta Şchiopu (Maia); Andreea Năstăsescu (Şura); Gina Patrichi (Liubov Şevţova); Constantin Anghelovici (Mujicul cu sacul); Al. Năstase (Mujicul cu samovarul); Eugen Apostol (Băieţandrul); Ion Niciu (Valko); Ion Veştea (Kondratici); Damian Bozianu (Şevţov); Mirela Frunzetti (Matreona); Viorel Popescu (Anatoli Popov); Radu Jipa (Oleg Koşevoi); Marcela Şoimu (Klava); Dumitru Fedoreac (Vanea Zemnuhov); Ion Lazu (Şulga); Septimiu Pop (Jora Arutunianţ); Mihail Pălădescu (Serghei Tiulenin); Iulian Mereuţă (Iurkin Radik); Virginia Drăgoi (Bunica Vera); Dora Stoenescu (Elena Nikolaevna); I. Veiner-Mişu (Soldatul I); Costel Gherman (Soldatul II); Grigore Chiriţescu (Friedrich); Veronica Iraşog (Valea Borţ); Tanţi Romee (Eufrosina Mironova); Eugen Tudoran (Gustav von Spick); Constantin Coşa (Rudolf); Constantin Vurtejanu (Fomin); Constantin Săsăreanu (Fenbong); Constantin Posescu (Brückner); Ion Osman (Stenţenko); Leonard Calea (Stahovici); Şerban Bogdan (Ivan Turkenici); Al. Năstase (Pirojok); Sică Stănescu (Şumski); Aurel Pascu (Moşkov); Ferenţ Iacobaş (O sentinelă).

Cu un an în urmă, am văzut *Tînăra gardă*, tot în regia lui Vlad Mugur, pe scena Teatrului Naţional din Craiova. Cu atît mai interesat eram să văd spectacolul cu această piesă, pus din nou în scenă de el, de astă dată la Teatrul de Stat din Galaţi. Nu am plecat la drum cu prejudecata că ar putea fi „o copie" a precedentei lui puneri în scenă, după cum nu mă aşteptam să văd ceva cu totul nou, deosebit de ce mai făcuse regizorul. Aceasta, pentru bunul motiv că, în genere, îţi faci o părere despre o piesă, o concepţie cum ne-am obişnuit să spunem cu un termen mai de specialitate, şi nu o poţi vedea, chiar şi după o bună bucată de vreme, cu alţi ochi, dintr-un unghi cu totul diferit, decît ai făcut-o prima oară. Cel mult, cauţi să adînceşti unele aspecte ale textului, să subliniezi sensuri care în trecut rămăseseră mai palide, sau — cum a făcut de astă dată Vlad Mugur — să dinamizezi desfăşurarea, dacă ea ţi se păruse prea lentă. În special, acest din urmă aspect i s-a relevat lui Vlad Mugur a fi fost deficitar în spectacolul de la Craiova, şi de aceea, noua lui punere în scenă este dominată de ideea de a da un ritm trepidant spectacolului, un ritm aproape cinematografic (aci şi-a găsit poate o justificare în însăşi structura dramatizării făcute de Ohlopkov după romanul lui Fadeev).

În aproape aceleaşi decoruri de Perahim — cu unele judicioase completări, care îi dau un caracter şi mai funcţional — tablourile se succed cu repeziciune, cu acea grabă dictată, pînă la un punct, de înseşi tensiunea şi ritmul situaţiei dramatice: apropierea invaziei hitleriste. Pînă aci, regizorul a ascultat cu sinceritate şi afinitate rezonanţele textului, şi a făcut foarte bine. Pînă aci, totul este convingător, emoţionant. Simţim primejdia ce se apropie de undeva, se revarsă parcă pînă lîngă locul pe care se află eroii ce vor deveni — odată cu materializarea scenică a primejdiei, invazia — membrii tinerei gărzi. De aci înainte însă, climatul piesei, ritmul ei dramatic interior pierd caracterul alert şi lasă loc unei desfăşurări mai lente dar mai profunde, cuprinzînd procese psihologice complexe, grave, excepţionale. Nu acţiunea contează în prim-plan de aci înainte (căci, propriu-zis nu se petrec decît cîteva acte cutezătoare, din care nu asistăm decît la unul, iar despre celelalte se vorbeşte); nu contează deci în prim-plan decît procesul de maturizare a conştiinţelor acestor tineri, azi eroi neuitaţi şi glorioşi ai Comsomolului. Trebuie urmărit deci procesul de oţelire a voinţei şi a disciplinei lor, a dorinţei lor de a învinge în numele unei cauze pe care o pun mai presus de propria lor fiinţă. Dramatice sînt în această parte a piesei confruntarea caracterelor, ciocnirea de opinii şi luminarea adevărului şi crezului superior care îi uneşte în luptă. Or, menţinerea aceluiaşi ritm foarte viu n-a dat prilej interpreţilor să trăiască, efectiv, sub ochii noştri, demonstrînd toate fazele prin care trec eroii *Tinerei gărzi*, atît de diferiţi ca structură, ca personalitate. Dimpotrivă, climatul spectacolului i-a obligat pe interpreţi să apară, de la un tablou la altul, cu cîte o trăsătură nouă, menită să completeze, să împlinească, să dezvolte fizionomia morală a personajului, dar pe care spectatorul nu și-o motivează pe dată sau e obligat să încerce condiționări și ipoteze a căror valabilitate o verifică doar cînd tabloul respectiv se încheie. Cred, de aceea, că cu toată agitația și contribuția masivă a elementelor și artelor ajutătoare ale scenei — muzică, culoare, lumină, cortine sonore etc. — oricît de savant ar fi fost compusă lumina și oricît de sugestiv ar fi fost exploatat, ca plastică, decorul, spectacolul nu a mai cîștigat deloc în dramatism și adîncime în această a doua parte, deși se cerea. Dimpotrivă, el a pierdut această tendință, făcînd loc unei virtuozități, unei fantezii regizorale, bogată în efecte și truvaiuri, dar oarecum autonomizată în raport cu obligațiile ei de tălmăcire a unui text în *spiritul* și — pentru că aceasta este problema — în *ritmul* ei specific, interior.

Actorii de la Galați au sesizat de bună seamă inadvertența ritmică și, cu solicitudinea și dăruirea lor, au încercat, din păcate nu să schimbe ceva, ci să se adapteze situației. Ceea ce în fapt i-a determinat să nu urmărească creșterea personajelor, ci să le aducă spectatorului evoluate, în stare de incandescență, aș spune. Ceea ce nu e deloc ușor, pentru că se naște problema: ori un actor are capacitatea de a parcurge procesul de creștere al personajului într-un ritm mai alert și el (dar atunci îl depășește pe autor și textul său, și poate chiar restul distribuției), ori — așa cum s-a și întîmplat la Galați — un alt actor nu ajunge să facă acest lucru și atunci adoptă doar o poză, adică își compune o expresie care *nu e dublată și de trăirea respectivă*. Și lucrul acesta nu este de bun augur pentru un spectacol pe care am dori să-l considerăm izbutit.

Iată dar cum abuzul de ritm poate fi și el la fel de primejdios ca și lipsa acestuia, știut fiind că spectacolele neritmate pot stinge o acțiune dramatică înainte ca ea să se fi dezlănțuit. Spectacolul de la Galați, care de altfel poartă amprenta și are unele frumuseți specifice talentului unui regizor plin de fantezie și temperament cum este Vlad Mugur, păcătuiește prin aceea că a vrut să fie mai „modern" decît trebuie. A urmărit, adică, mai mult forma de exprimare scenică decît fondul oricărui spectacol, textul dramatic. Și de aceea finalul, în care s-a folosit versiunea lui Fadeev însuși, schimbă atît de brusc cadența desfășurării dramatice, încît te întrebi dacă nu cumva pînă atunci fuseseși martorul unei proiecții cinematografice cu viteză maximă, și apoi — așa cum se întîmplă la *Lanterna magică* — apare o scenă de teatru care servește aceeași temă, dar cu mijloacele celeilalte arte, a teatrului.

Mircea Alexandrescu

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ
TEATRUL DE STAT DIN TIMIȘOARA

„POVESTE DIN IRKUTSK" DE A. ARBUZOV

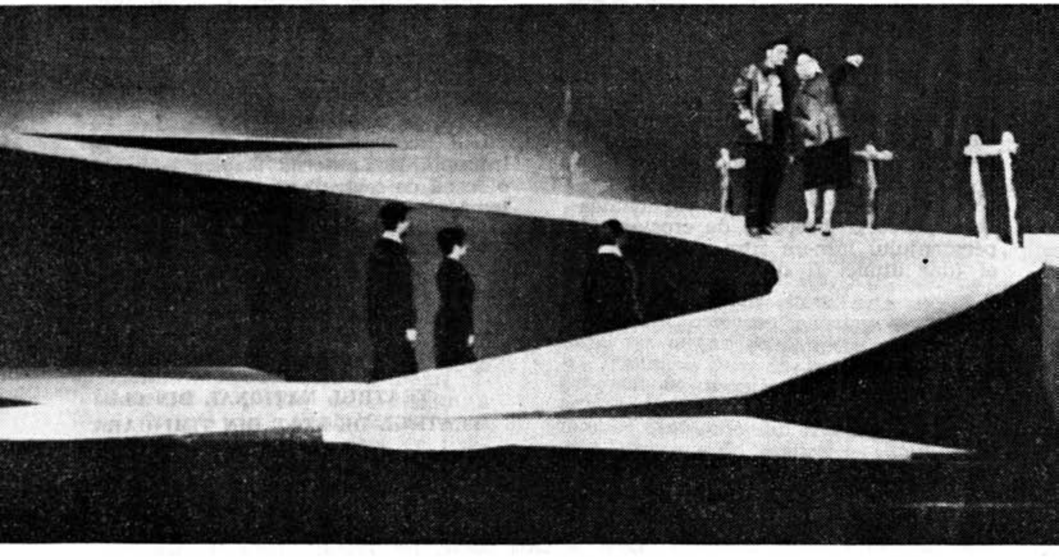
Data premierei: 5 noiembrie 1960. **Regia:** Cornel Todea. **Decoruri:** T. Th. Ciupe. **Costume:** Edith Schrantz Kunovitz. **Distribuția:** Corul — Liviu Doctor, Ion Tudorică, Lucia Mureșan, Constantin Băltărețu; Ileana Ploscaru (Valia); Vera Mărgineanu (Larisa); Petru Felezeu (Serdiuk); Marin D. Aurelian (Serghei); Gheorghe M. Nuțescu (Viktor); Bucur Stan (Rodik); Zighi Al. Munte (Denis); Marius Gh. Marinescu (Afanasi Lapcenko); Anda Caropol (Zinka); Cecilia Șindelaru (Maia); Emilia Hodiș (Niura); Aurel Giurumia (Chefliul); Constanța Constantinescu (Ingrijitoarea); Ligia Moga (Prima iubită a lui Serdiuk); Maria Ungur (A doua iubită a lui Serdiuk); Mircea Todiriță (Primul tînăr); Octavian Teuca (Al doilea tînăr); Bianca Zirra (Fetița cu franzela); Andrei Anastasiu (Anton); Emanuela Munteanu (Lera).

Data premierei: 12 noiembrie 1960. **Regia:** Ion Maximilian. **Decoruri:** Horia Popescu. **Distribuția:** Corul — Emil Reus (Întîiul actor); Geta Angheluță (Actrița); Laurențiu Azimioară (Al doilea actor); Anca Ionică-Neculce (Valia); Elena Simionescu (Larisa); Vasile Cosma (Serdiuk); Victor Odillo Cimbru (Serghei); Eugen Tănase (Viktor); Stelian Cremenciuc (Rodik); Daniel Petrescu (Denis); Gheorghe Pătru (Lapcenko); Eugenia Laza (Zinka); Mihaela Mihailovici (Maia); Nuți Herberescu (Niura); Eugenia Melinte (Prima iubire a lui Serdiuk);

Garofița Bejan (A doua iubire a lui Serdiuk) ; George Lungoci (Un tînăr) ; Gheorghe Boiangiu (Alt tînăr) ; Emilia Mihai (Ingrijitoarea) ; Marcel Petrescu (Un băiețel) ; Dana Cimbru (O fetiță).

Poveste din Irkutsk, aproape de prisos s-o mai spunem, e un text abundent în idei importante, populat de figuri omenești vii, care-și trăiesc cu pasiune destinul, cristalizînd trăsăturile limpezi și aspre ale unei epoci care va intra în istorie ca epocă a construirii materiale și spirituale a comunismului. Nu e de mirare, de aceea, dată fiind o asemenea bogăție de motive și episoade dramatice, că interpretările, viziunile regizorale pot varia de la un teatru la altul, păstrîndu-se mereu intact zăcămîntul de metal prețios, căruia i se scoate la iveală cînd un filon, cînd altul. Spectacolele *Poveste din Irkutsk* din Cluj și din Timișoara nu sînt identice, nici ca imagine scenoplastică și acțiuni fizice ale interpreților, nici ca ritm al dialogului. Potrivit cu sensibilitatea și exigențele proprii, fiecare regizor s-a oprit la ceea ce a crezut că e esențial, cuprinzător, parte reprezentînd întregul, și așa se face că Ion Maximilian (Timișoara) a socotit că în piesa lui Arbuzov „ideea... încrederii în om constituie ...axul ideologic", sintetizînd precis evaluarea: „*Examenul încrederii* stă, așadar, la baza conflictului întregii acțiuni dramatice". Cornel Todea, fără să nege sau să neglijeze punctul de plecare al lui Maximilian, estima îndeosebi replica „Oamenii trebuie să fie fericiți", explicînd în continuare că „farmecul și forța deosebită a *Poveștii*" rezidă mai ales în „ideea că dincolo de sensul direct al întîmplărilor vieții cotidiene există respirația eroică a unei Epopei comuniste, o Epopee a Muncii și a Dragostei".

Amîndouă spectacolele sînt impregnate de noblețea și poezia textului. Cel de la Cluj e însă mai omogen prin nivelul calitativ egal al regiei, scenografiei și interpretării. Regizorul Cornel Todea a găsit în scenograful T. Th. Ciupe un colaborator excelent, care i-a înțeles concepția și i-a facilitat expunerea scenică. Structura unică a decorului — imaginat ca un drum suitor în pas de elice, și terminat printr-o amplă platformă suspendată



Moment din spectacol (Teatrul de Stat din Timișoara)

— oferă un suport util și expresiv tuturor variatelor momente ale dramei, asigurînd și o foarte rapidă succesiune de scene. Soluția scenografului Horia Popescu (Timișoara) nu e cu mult diferită, doar că albia albă a drumului nu se mai răsucește spre sală, ci se pierde undeva în planul din fund al scenei. Metafora amîndouror decorurilor e deslușită, fiindcă — într-adevăr — un drum lung, nu totdeauna neted și drept, străbat personajele, un drum care totuși duce pînă la urmă la limpezirea caracterelor, la așezarea lor pe un temei de viață, trainic și senin.

Regizorii, siguri pe consistența dialogului și pe direcția fermă a conflictului, s-au preocupat pas cu pas de realizarea unor expresii scenice de mare frumusețe. Astfel, ne-ar fi greu să optăm pentru suita clujeană a dragostei și nunții Valiei, sau pentru cea de la Timișoara. Ele se diferențiază — ca valoare — abia spre sfîrșit, cînd valsul dansat de mirii de la Cluj pe rampa suitoare a decorului și terminat sus în vîrf, amețitor, în înălțimi, a avut darul să emoționeze cu mai multă putere. Cuvîntul, acțiunea verbală a fost urmărită, în genere, mai atent la Timișoara, la Cluj constituind singurul aspect discutabil. (Însăși eroina principală, de pildă, spune: „o să *ploaie*".)

Viziunile celor doi regizori se deosebesc însă net în tratarea corului. Nu știm de ce, poate pentru a deosebi membrii corului de celelalte personaje sau pentru a le conferi mai multă solemnitate, Maximilian a îmbrăcat corul în niște uniforme de culoare închisă (la început și la sfîrșit, și pe Valia, Serdiuk, Viktor și Serghei), care de fapt dau „coriștilor" o morgă rigidă, străină de factura profund umană a întregului spectacol. Aceeași rigiditate și sensul retoric că reprezintă vocile destinului tragic s-au remarcat și în rostirea textului. Dimpotrivă, la Cluj, Todea a amestecat pe cei patru membri ai corului printre eroii povestirii, făcîndu-i nu numai să comenteze, dar să și participe la diferitele episoade. Foarte izbutit, în acest sens, monologul Valiei, la oglindă, în prezența fetei din cor.

Am văzut două Valii, care și-au trăit cu mare sinceritate drama. Iar dacă Ileana Ploscaru (Cluj) și-a angajat toate datele experienței sale artistice exercitate pe o gamă largă de roluri, Anca Ionică-Neculce (Timișoara) s-a distins prin tinerețe și prospețime. Din cele două distribuții s-au

Scenă din spectacol (Teatrul Național din Cluj): Viktor (Gheorghe Nuțescu) și Valia (Ileana Ploscaru)

Scenă din spectacol (Teatrul de Stat din Timişoara)

evidenţiat ambii Serdiuk: Petru Felezeu (Cluj) prin spontaneitate şi umor, iar Vasile Cosma (Timişoara), care şi-a compus rolul, confirmînd încă o dată adîncimea talentului său şi capacitatea de a trăi cu fiecare personaj în parte, viaţa complexă a acestuia. Perechea tinerilor care se îndrăgostesc de Valia a avut, în ambele spectacole, interpreţi corespunzători ca statură spirituală şi fizică. Preferinţa noastră a înclinat spre Gheorghe Nuţescu (Viktor) şi Marin Aurelian (Serghei) de la Cluj, care şi-au diferenţiat mai limpede personajele ca temperament şi ca mişcare a gîndirii. Nuţescu a fost foarte volubil la început, marcînd dezinteresul lui faţă de Valia, pentru el doar un obiect de amuzament. Aurelian, la rîndul lui, a subliniat zbuciumul îndrăgostitului şi, apoi, serioasa şi pasionata angajare a părintelui de gemeni.

La Timişoara, Eugen Tănase (Viktor) n-a căutat să difere de Victor Odillo Cimbru (Serghei), fiind aproape un dublet al lui. Am reţinut hazul actorilor care l-au interpretat pe Lapcenko (Gheorghe Pătru — Timişoara; Marius Marinescu — Cluj), precum şi simţul prieteniei devotate ce o caracterizează pe Larisa de la Cluj (Vera Mărgineanu), mai mult decît pe aceea timişoreană (Elena Simionescu). Se cuvine a nota şi vioiciunea Andei Caropol (Zinka) şi a lui Zighi Munte (Denis) la Cluj, iar din spectacolul timişorean, pe Daniel Petrescu (Denis). Excelenţi actorii care au alcătuit corul la Cluj, remarcîndu-se în special Lucia Mureşanu şi Constantin Băltăreţu, care au creat adevărate personaje cu o viaţă şi o semnificaţie proprie, pe lîngă funcţia de comentatori epici sau lirici, după caz, ai dramei.

Frumuseţea *Poveştii din Irkutsk* a însufleţit scenele despre care am vorbit, prilejuind creatorilor spectacolelor — regizori, scenografi, actori — ca şi publicului, o caldă apropiere de oamenii care construiesc comunismul, de preocupările şi virtuţile lor. Pasiunea stîrnită de piesa lui, în ţara noastră, ne îndreptăţeşte să spunem că — prin popularitate şi preţuire — Alexei Arbuzov a devenit, într-un fel, şi „autor romîn".

Fl. P.

TEATRUL PENTRU TINERET ŞI COPII

„MARŢIENII" DE MIHAIL LIBER

Data premierei: 29 ianuarie 1961. Regizor: Ion Cojar. Decoruri şi costume: Natalia Bragalia. Plastica şi coregrafia: Stere Popescu. Distribuţia: Mariana Oprescu (Vaska); Tatiana Popa şi Tatiana Tereblecea (Leonea); Genoveva Preda (Katia); Andrei Codarcea (Piotr Egorici); Karin Rex (Lidia Andreevna); Stere Popescu şi Mario Tosca (Primul marţian); Amatto Checiulescu şi Romeo Hoffmann (Al doilea marţian).

Teatrul pentru Tineret şi Copii şi-a deschis porţile!

În loc de cîteva rînduri închinate semnificaţiei acestei noi instituţii artistice atît de dorite şi aşteptate, în loc de a povesti despre bucuria cu care micii spectatori i-au întîmpinat primele spectacole, ar fi suficient să publicăm cîteva fotografii luate la întîmplare, în sală, înfăţişînd fizionomiile micilor spectatori dornici, iubitori de teatru, pasionaţi şi înflăcăraţi totodată, participînd din toată inima, uneori chiar zgomotos, alături de eroii de pe scenă, dar învăţînd totdeauna, plecînd de la teatru ca de la o altă şcoală, o şcoală a educaţiei prin artă.

Privind sala de spectacole, înţelegi pe deplin misiunea deosebită a acestui teatru.

S-a început cu *Marţienii* de Mihail Liber, o piesă care, pornind de la o idee fantastico-ştiinţifică, dezvoltă în coordonatele unei comedii întîmplarea amuzantă a trei prieteni: Leonea, Vaska şi Katia. Desigur, toată întîmplarea poate avea un procent oarecare de incredibilitate, pe care însă fantezia copiilor îl transformă cu uşurinţă în plauzibil. „Marţienii", întîlniţi pe o insulă misterioasă, nu sînt decît nişte actori de cinema costumaţi fantastic, care au pus la încercare pe tinerii eroi ce s-au dovedit apţi de a deveni curajoşi interpreţi de film.

Scenă din actul II:
Leonea (Tatiana Popa) şi Vaska (Mariana Oprescu)

Cronica

Actul I al piesei (de fapt, un lung prolog) e menit să facă prezentările caracterologice ale personajelor, surprinzînd cu umor visurile de astronauți ale lui Leonea, aplicațiile detectivistice ale lui Vaska, ingenuitatea și candoarea, fizionomia morală luminoasă a Katiei.

Înfruntînd mari primejdii (aparente, dar pentru eroii piesei totuși *primejdii*), copiii se dovedesc a fi niște adevărați *pionieri*.

Purtătorii cravatelor roșii se comportă ca niște adevărați cetățeni sovietici: patriotismul socialist, curajul, inițiativa, abnegația și spiritul de camaraderie îi caracterizează pe toți, dincolo de diferențele temperamentale. Ei sînt eroi ai epocii comuniste, și chiar în jocurile lor năzuiesc către viitor, iar aceasta e cea mai prețioasă idee a piesei scriitorului sovietic M. Liber.

Desigur, lipsa unui conflict susținut, dus în adîncimea piesei, soluția finală ușor factice, o oarecare monotonie a replicilor sînt lipsuri evidente, care mai răzbat încă din textul închinat tinerei generații. Dar mesajul lui general e primit cu însuflețire de spectatori, care văd în eroii de pe scenă modele demne de a fi imitate.

Tînărul regizor Ion Cojar, care nu e la primul său spectacol pentru copii (a montat *Trestiile de aur* pe scena Teatrului Național din București), a reușit să închege un spectacol limpede ca înțelesuri, gîndit cu mijloace artistice firești, sincere, emoționale. Ceea ce e valoros în reprezentație e legătura directă care se face între actori și public, legătură indispensabilă unui teatru pentru copii. Și în jocul actorilor există o gamă de nuanțe și semnificații, urmare a muncii regizorale, ce a întregit un spectacol armonios, viu, împlinind scenic umorul din text.

Nu a putut fi însă complet înlăturată — regizoral vorbind — o ușoară monotonie, mai cu seamă în ce privește actul I, după cum scenele în care apar „marțienii“ trenează prin lungimi suplimentare (de altfel, și costumele marțienilor, ingenios concepute, nu au corespuns întrutotul funcției lor scenice, dată fiind execuția greoaie), iar finalul piesei, precipitat, nu întregește armonic și firesc spectacolul.

Decorurile au ajutat doar parțial spectacolului, au simplificat spațiul scenic prin folosirea unor elemente stilizate, dar nu au avut poezie plastică, nu au invitat suficient spectatorii pe căile înaripate ale imaginației, căi pe care copiii își făuresc singuri din cîteva scînduri o ... rachetă cosmică. Din păcate, decorului i-a lipsit, poetic vorbind, această invitație la reverie, ce s-ar fi cuvenit să fie răsfrîntă în spectacol.

Munca regizorală a fost evidentă în jocul actoricesc, nuanțat și adeseori interiorizat. Mariana Oprescu a compus rolul unui băiețel inimos, cu mijloace de expresie variate, cu o sensibilitate adîncită, cu o gamă de gesturi și inflexiuni vocale de bună calitate; Genoveva Preda a jucat cu ușurință și fără mari eforturi rolul unei fetițe, rol în care, dincolo de hazul personajului, am descifrat pericolul unei autopastișări. Mai multă vioiciune, o mai luminoasă prezență s-ar cere Tatianei Popa, interpreta lui Leonea.

Al. Popovici

TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ“

„DOCTORUL AUMĂDOARE“ DE V. KOROSTÎLEV

În sfîrșit, un nou spectacol pentru copii! (O recentă consfătuire cu cadrele didactice, la sediul teatrului, arătase cît este de necesar ca „Țăndărică“ să realizeze cît mai multe spectacole noi dedicate copiilor preșcolari.) Într-adevăr, e foarte multă vreme de cînd copiii bucureșteni așteaptă noi „titluri“ în repertoriul unui teatru în care au văzut de mai multe ori același spectacol.

Doctorul Aumădoare de V. Korostîlev povestește cu haz întîmplările

unui *simpatic doctor*, chemat în ajutor de maimuțele bolnave din Africa, și care are de înfruntat grele primejdii în călătoria sa.

Spirituală, presărată cu peripeții, cu scene de culoare exotică, piesa dedicată preșcolarilor se urmărește cu plăcere, place micilor spectatori prin caracterul aventuros al episoadelor sale potrivite cu înțelegerea lor.

Pe acest text bine gîndit, pe specificul teatrului de păpuși, regizorul Ștefan Lenkisch a realizat un spectacol care, privit în secțiuni, prezintă scene și momente artistic realizate, cu tensiune dramatică, uneori spirituale. Luat însă în întregul său, spectacolul trenează, datorită repetării prea frecvente a unor anumite mijloace de expresie. Cavalcadele eroilor, de pildă, sînt reluări nu destul de diferențiate ale aceleiași teme, ca o rotire în cerc.

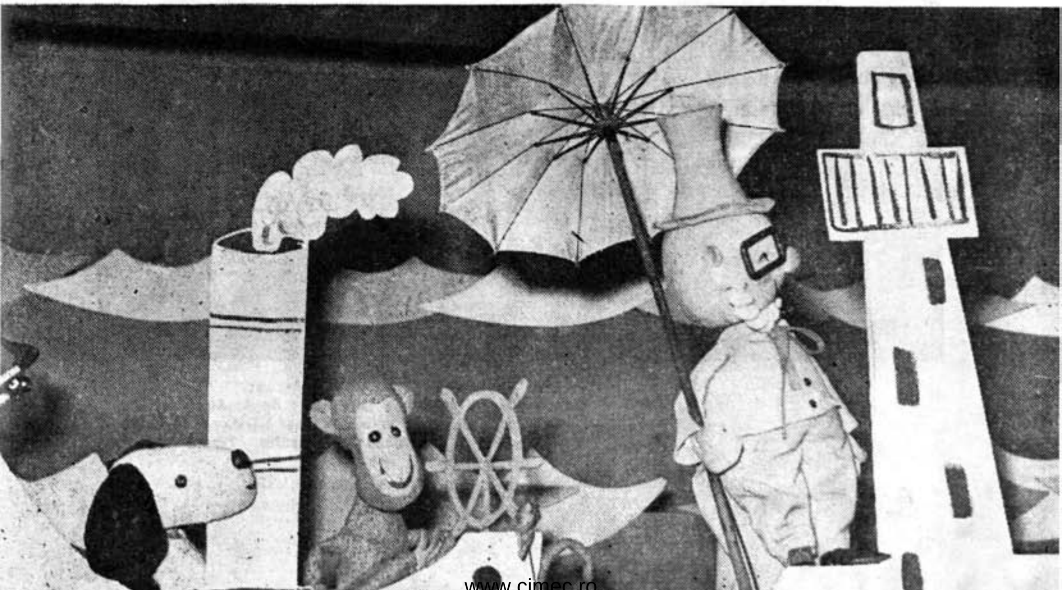
Schema inițială regizorală a fost neîndoios bine concepută, dar sensibilizarea ei scenică a rămas, în oarecare măsură, deficitară.

Decorul (M. Buescu) nu a fost nici el totdeauna expresiv stilizat, folosind un amestec de culori în care păpușile nu se armonizează cu cadrul scenografic. În general, elementele scenografice sugerează mai mult intenții de economie în confecționarea decorului, neizbutind să sugereze însă culoarea, lumina, pitorescul „continentului negru“.

Rămîne o problemă deschisă aceea a modalității în care stilizarea decorului și reducerea fizionomiei personajului la cîteva elemente sumare pot fi acceptate de copii. Se cer, în primul rînd, din partea artistului creator o mare căldură și forță emoțională, care să „înnobileze“ elementele esențializării sale; altminteri, ele par niște resorturi ale unui joc gratuit. Scenografia spectacolului *Păcală* a fost mult discutată critic, iar cu ocazia noii premiere, problema revine, semnalînd un capitol asupra căruia Teatrul „Țăndărică“ trebuie să reflecte mai mult.

Păpușile din *Doctorul Aumădoare* au prezentat cîteva reușite capete caricaturale (mai ales eroii negativi — pirații); în schimb, protagonistul a avut o „fizionomie“ neexpresivă, ștear-

Scenă din spectacol



să, fără personalitate. S-a făcut remarcat în egală măsură faptul că, dacă unele păpuşi au virtuţi de construcţie plastică atunci cînd ele sînt statuare, imobile, ele îşi pierd „fizionomia“ cînd se află în dinamică, în acţiune, îşi „topesc“ trăsăturile, rămînînd simple materiale animate şi nu *personaje* — ceea ce a dus şi la estomparea virtuţilor mînuitorilor, dintre care cu greu s-ar putea evidenţia cineva în mod special.

În aceeeaşi măsură, au nemulţumit, de astă dată, şi „vocile“, mai puţin elocvente artistic. Puţin izbutită, printre altele, e nehazlia maimuţă Cici; trenante, lipsite de pregnanţă sînt vocile piraţilor, chiar şi cea a protagonistului (Marcel Anghelescu), neîncadrat în personalitatea simpaticului Doctor.

Compozitorul D. Capoianu a creat pentru spectacol o muzică prea pretenţioasă, puţin în afara conflictului piesei şi a puterii de recepţie a copiilor.

Am analizat această ultimă realizare a talentatului colectiv de păpuşari al Teatrului „Ţăndărică“, cu exigenţă critică, pentru că ştim că posibilităţile sale sînt mai mari. E firesc, de aceea, să-i pretindem şi să aşteptăm de la el spectacolele demne de prestigiul său internaţional, de talia celui realizat de pildă de marionetişti cu *Micul prinţ*.

Al. P.

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ

Scenă din „O chestiune personală“ de A. Stein.
De la stînga la dreapta: Vadasz Zoltan (Hlebnikov), Flóra Jenő (Kolokolnikov) şi Szentes Ferenc (Fedia)

meridiane

Radu Beligan

CÎTEVA ASPECTE ALE REGIEI CONTEMPORANE OCCIDENTALE*

Fireşte, nu o trecere în revistă a principalelor metode de creaţie, nu inventarierea şi analiza experimentului artistic fac obiectul acestei scurte expuneri, ci încercarea de a schiţa cîteva aspecte semnificative ale teatrului occidental, pentru a putea stabili anumite orientări de bază în domeniul regiei, a distinge între concepţia „teatralităţii pure“ şi politica teatrului angajat în slujba unei idei progresiste, a vedea către ce obiective se îndreaptă evoluţia teatrului în această parte a lumii.

Trebuie precizat din capul locului că, vorbind despre problemele regiei occidentale, vorbim implicit de însăşi condiţia de existenţă a teatrului în aceste ţări, şi ca atare orizontul discuţiei se extinde în chip necesar.

După cum bine ştim cu toţii, există legi obiective care guvernează asupra procesului artistic şi care îi condiţionează dezvoltarea. Izvoarele teoriei şi practicii teatrale trebuie căutate în viaţa materială a societăţii.

Două orientări principale, cu infinite nuanţe de o parte şi de cealaltă, se disting astăzi în viaţa teatrală pe plan mondial, determinate de dezvoltarea lumii pe linia celor două sisteme economico-sociale, sistemul socialist şi cel capitalist.

Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a determinat o înnoire radicală a teatrului rus, înnodînd firul trainic al tradiţiei realiste cu inovaţia revoluţionară, pusă în slujba idealului comunist. În procesul de largi prefaceri sociale şi culturale, ca un răspuns organic la nevoile revoluţiei, a luat naştere şi s-a verificat în practică o nouă şi puternică şcoală regizorală, o nouă concepţie despre artă, un nou teatru. Un teatru chemat să reflecte realitatea şi să participe activ la transformarea ei, un teatru al proletariatului şi al filozofiei sale, factor de educaţie a maselor şi, în acelaşi timp, armă de luptă în mîna lor. E teatrul căruia şi-au închinat activitatea creatoare K. S. Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, pentru care au luptat Vahtangov, Meyerhold şi toţi artiştii făuritori ai tradiţiei revoluţionare sovietice. E teatrul în care astăzi, făcînd parte integrantă din această tradiţie, dar în permanentă căutare a noului, a mijloacelor celor mai eficiente de pătrundere a realităţii, se afirmă arta regizorală de valoare mondială a lui Kedrov, Ohlopkov şi Tovstonogov, a lui Akimov, Zavadski şi Ravenskih. În cadrul realismului socialist se manifestă esenţa novatoare a artei teatrale sovietice; într-o perfectă unitate de concepţie şi metodă se dă bătălia pentru victoria spiritului înnoitor pe toate tărîmurile artei scenice.

Ideile teatrului revoluţionar sovietic nu şi-au limitat eficienţa, cum e şi firesc, între graniţele Ţării Socialismului. Răsunetul pe care marele eveniment din Octombrie l-a avut în istoria culturii universale este evident. Ideile artei noi, revoluţionare, au cîştigat adeziunea celor mai reprezentative figuri din intelectualitatea progresistă a epocii, de la Bernard Shaw şi Romain Rolland pînă la Erwin Piscator şi Bertolt Brecht, pentru a nu-i cita decît pe aceştia. Pe de altă parte, la nivelul teatrului neprofesionist, a început să se dezvolte în toate ţările capitaliste o mişcare teatrală proletară, şi-au făcut apariţia primele teatre muncitoreşti, s-a creat o „Internaţională a teatrului revoluţionar“. Manifestări izolate, efemere, care mărturisesc însă existenţa unor germeni ai înnoirii teatrului, cu perspective de dezvoltare pe un teren prielnic.

---

* **Informare prezentată la Seminarul republican al regizorilor.**

În țările în care revoluția socialistă a triumfat, în urma celui de-al doilea război mondial, teatrul a luat în acești ani un avînt nemaicunoscut înainte. Pe baza dramaturgiei realist-socialiste, regia noastră, ca și aceea din celelalte țări socialiste, caută căi noi de expresivitate artistică, pentru a fi la înălțimea cerințelor spirituale ale spectatorului nou, constructor al unei noi orînduiri sociale.

GRAVA CRIZĂ DIN SÎNUL TEATRULUI BURGHEZ

În țările capitaliste situația se prezintă cu totul altfel. Frămîntările interne ale orînduirii capitaliste, deruta economică și intelectuală, dependența artei față de capital, în primul rînd, au determinat la începutul secolului nostru și mai ales în anii imediat următori primului război mondial o epocă de gravă criză în sînul teatrului burghez, criză care s-a accentuat după cel de-al doilea război mondial și se află astăzi într-o fază deosebit de acută. Asistăm astăzi la un fenomen general de descompunere a artei teatrale occidentale, care reflectă, așa cum remarcă John Gassner, „starea actuală a civilizației (burgheze — *n.n.)* în toată instabilitatea ei". Subvențiile oficiale sînt limitate, numărul teatrelor de stat e foarte redus; domnește în bună voie spiritul de antrepriză, de exploatare comercială a spectacolului teatral. Alcătuirea și desfacerea permanentă a trupelor, formula vedetei, a reclamei în jurul „capului de afiș", mereu altul, nu sînt măsuri chemate să consolideze ansambluri omogene. Un repertoriu eclectic, de cele mai multe ori lipsit de valoare artistică, alteori superrafinat și abscons, corespunzînd foarte puțin sau deloc necesităților spirituale ale maselor, nu aduce, cum e și ușor de bănuit, publicul în rînduri largi la teatru. „S-a creat un divorț între scenă și sală", spune Léon Moussinac. Și cum să nu fie așa, dacă pe scenă se etalează fără pudoare turpitudinile unei lumi în descompunere, sub aparența unor dezbateri ascuțite despre problemele cele mai arzătoare ale omului contemporan ?

Iată de pildă cum caracterizează corespondentul din America al revistei italiene „Il Dramma", aspectul actual al teatrului din S.U.A.: „Teatrul american trăiește de cîtva timp sub semnele dezgustătoare ale violenței și pervertirii sexuale". Și însuși ziarul „New York Times", prin condeiul Maryei Mannes, descrie astfel impresia produsă de eroii noilor piese americane, prezentate în stagiunea 1959—1960: „Numai un psihiatru sau o infirmieră de ospiciu ar fi putut petrece mai multe ore ale nopților lor în compania unor drogați, pervertiți, sadici, isterici, cerșetori, delicvenți și alți bolnavi la minte sau la trup".

Baza artei teatrale este, după cum știm, dramaturgia, iar semnele de descompunere a artei teatrale se manifestă în primul rînd în dramaturgie. Așa-zisa avangardă a teatrului occidental este de fapt expresia acelei părți a intelectualității burgheze, copleșită de marasmul și neliniștea specifice unei societăți în descompunere. Caracteristic pentru acest aspect al teatrului burghez contemporan este teatrul lui Samuel Beckett, ale cărui piese, de la *Așteptîndu-l pe Godot* la *Sfîrșitul partidei* și *Ultima bandă,* reprezintă un punct extrem al procesului de descompunere a conținutului și formei în teatru. (După cum se știe, această ultimă piesă constă dintr-un personaj ajuns în ultimul hal de decrepitudine, care ascultă, imprimată pe o bandă de magnetofon, istoria unei iubiri a lui din tinerețe. Într-un asemenea spectacol, rolul regizorului se reduce la zero.)

Problema crizei teatrului occidental se dezbate cu violență de ani de zile în paginile celor mai importante publicații de specialitate. Chestiunea a intrat în discuție la U.N.E.S.C.O. Institutul Internațional de Teatru a întreprins o anchetă pentru a se găsi, în comparație cu alte țări, soluții de remediere; reviste ca: „Théâtre dans le monde", „Théâtre populaire", „Arts-Spectacles", „Theatre Arts" și încă multe altele rezervă coloane întregi acestei probleme. Oameni de teatru din diferite țări își spun cuvîntul și, aproape în majoritate, toți sînt de acord că starea alarmantă a teatrului burghez decurge din însăși defectuozitatea orînduirii sociale care l-a produs. Astfel, Peter Brook, cunoscutul regizor englez, schițează lapidar situația: „...spectacole inconsistente, fără vlagă și fără originalitate..., actori lipsiți de zel și de pasiune. Explicația trebuie căutată în sistemul social al timpului nostru, în legile sale condamnabile". (E vorba, bineînțeles, de sistemul social burghez.)

Încercări de ieșire din criză s-au făcut și continuă să se facă, dar fără rezultat. Se încearcă permanent — dar în mod izolat și fără finalitate — mereu alte experiențe stilistice, mereu alte formule scenice. Dar bineînțeles, rezultatul e nul și situația rămîne aceeași. Pentru că nu există o fundamentare ideologică științifică a fenomenului artistic, pentru că nu există o concepție sănătoasă asupra artei și misiunii sale sociale și, mai ales, pentru că orînduirea socială burgheză se află la rădăcina acestei arte. În aceste condiții se face tot mai simțită virulența falsului principiu al „teatralității prin ea însăși", al experimentului făcut de dragul experimentului.

Apar astfel astăzi, ca să dispară mîine, așa-zisele studiouri experimentale, ateliere de artă dramatică, laboratoare de practică scenică, teatre de cameră (Kammer-Theater), teatre de buzunar (théâtres de poche), teatre mici (littles theatres) și altele de felul acesta. Teatre de cîte 80—100 de locuri, improvizate în grajduri, în beciuri, în subsoluri, teatre fără actori profesioniști, fără fonduri, fără mijloace de publicitate. Se recunosc însă în ansamblul acestor formații efemere și de cele mai multe ori cu totul nesemnificative, unele cu un caracter mai stabil, cu o activitate susținută, cu un program definit, a căror politică e îndreptată net împotriva teatrului comercial. Teatre care își propun să sprijine literatura dramatică originală din țările respective, să-și creeze un stil interpretativ propriu, să promoveze un repertoriu de ținută. Astfel sînt în Irlanda acele „basement-theatres" (teatre de subsoluri), amenajate în dependințele marilor clădiri din Dublin, companii ca Globe-Theatre sau Pike-Theatre, care s-au dovedit consecvente în popularizarea operei lui O'Casey și Synge. Astfel sînt în Austria cunoscutele teatre de beci (Keller-Theater) ce funcționează în subsolurile unor cafenele din Viena: „Theater der Courage" sau „Die Tribüne". Pe scena acestui ultim teatru, în care actorii aproape că ating tavanul cu capul, pe această scenă-jucărie s-a jucat și a cucerit un adevărat triumf piesa *Raskolnikoff*, dramatizare după Dostoievski. Astfel de teatre se mai găsesc la Düsseldorf și la Hamburg în R.F.G., la Oslo în Norvegia și la Oporto în Portugalia, la Salzburg și în alte orașe ale Europei de vest. În America Latină situația e asemănătoare. În Peru, în Ecuador, în Uruguay și în Chile își duc constant activitatea cîteva grupări de amatori și trupe experimentale. În Argentina se definește o activitate proprie: aceea a așa-numitelor „teatre independente", care se susțin exclusiv prin mijloace proprii și tind la ridicarea nivelului cultural al maselor. Mișcarea largă a acestor teatre independente, care au dat un reconfortant impuls vieții teatrale argentinene, coborîtă de unii la mercantilism și lipsă de preocupări artistice, a demonstrat între altele că posibilitățile repertoriului nu sînt limitate la producția străină, „de serie", sau la cele trei sau patru nume la modă. Mulți autori tineri, progresiști, au creat opere interesante, originale, pe o susținută linie de demnitate intelectuală. Între aceștia se află și Agustin Cuzzani, a cărui piesă *Centrul înaintaș a murit în zori* ați văzut-o la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale", în regia tînărului Raul Serrano, el însuși un entuziast participant la viața teatrală progresistă din Argentina. Serrano ar putea să ne povestească multe lucruri interesante despre condițiile patetice în care lucrează ei și despre fericirea de a fi om de teatru al unei țări socialiste.

În speranța înviorării teatrului din țările aservite capitalului, în dorința de abolire a regimului de antrepriză teatrală, se cheltuiesc energii, talente, banii puțini cîștigați prin subscripții publice, sau cîștigați pe cont propriu de către actori, care au în mod obligatoriu o a doua profesiune.

MIȘCAREA TEATRALĂ PROGRESISTĂ DIN ȚĂRILE CAPITALISTE

Legătura teatrului cu masele, acțiunea de educare a poporului prin teatru, folosirea valorilor reale ale dramaturgiei și artei scenice în acest scop sînt preocupări care țin de estetica teatrului revoluționar, care pun în discuție principalele obiective ale regiei teatrale progresiste. Intelectualitatea înaintată din țările Apusului, reprezentanții de frunte ai acestor țări pun problema teatrului popular pe primul plan al activității lor și consideră că de rezolvarea acestei probleme depinde în bună măsură îmbunătățirea situației generale a teatrului apusean. Într-o serie de țări, teatrul popular reprezintă o realizare efectivă, iar programul acestuia o contribuție concretă la opera de culturalizare a maselor. În Norvegia funcționează de pildă Folksteatre-ul (Teatrul poporului), rod al unei largi mișcări populare, sprijinită de sindicate și care datează din anii imediat următori Revoluției Socialiste din Octombrie. În Germania Federală sistemul asociațiilor pentru popularizarea teatrului de mase (Volksbühnen) are o vechime și mai mare, inițiativa pornind din rîndul cercurilor muncitorești (1890). De dată mult mai recentă, se fac de asemenea remarcate: în Suedia, activitatea Teatrului Popular din Göteborg, iar în Elveția, la Lausanne, activitatea tinerei companii „Faux-Nez", condusă de regizorul Charles Apotheloz. Acest entuziast animator a înțeles că nu se creează un teatru popular decît mergînd către public, în întîmpinarea lui, și pentru că acest public nu venea la teatru, l-a căutat acolo unde știa sigur că-l găsește: în stradă. Astfel s-a născut „Le Théâtre dans la rue", care timp de doi ani, în lungi turnee, și-a dat spectacolele în piețe publice, pe *treteaux*-uri improvizate, fără reclamă și mai ales fără bilete vîndute înainte, deoarece „cheta" se făcea abia după spectacol. Și pentru că repertoriul în aer liber e limitat prin condiții obiective de reprezentare, Teatrul popular „Faux-Nez" își începe în cea mai mare sală din Lausanne, la Teatrul „Beaulieu", seria spectacolelor clasice de mare amploare. *Revizorul* a fost spectacolul inaugural (februarie 1958) și cifrele sînt grăitoare: în decursul a numai șase reprezentații spectacolul a fost aplaudat de 12.000 de spectatori. Programul de activitate viitoare a lui Apotheloz se dovedește deci promițător.

În afara politicii oficiale de încurajare a teatrului comercial și exprimînd de fapt stadiul cel mai avansat al gîndirii estetice progresiste din aceste țări, formele de teatru popular din Anglia, Italia și Franța se manifestă ca niște prezențe bine ancorate în viața culturală a patriei lor și sînt reprezentative pentru adevăratele exigențe spirituale ale maselor. Putem vorbi acum de niște colective bine sudate, de profiluri de teatru, de stiluri de muncă regizorală. Acest aspect al mișcării teatrale din țările capitaliste prezintă pentru noi un deosebit interes.

TEATRELE POPULARE ȘI LEGATURA LOR CU MASELE

Teatrul Workshop, situat într-unul din cartierele muncitorești din estul Londrei, este singurul teatru englez cu adevărat popular. Un teatru care-și propune „să vorbească la fel de curajos despre societate, cum au făcut-o altădată Ben Jonson și Aristofan", care pătrunde în masele largi ale poporului nu numai printr-o simțitoare reducere a prețului biletelor, dar mai ales prin alcătuirea unui repertoriu ce se adresează direct păturilor muncitoare. Tinerii actori ai Teatrului Workshop au cunoscut dificultăți financiare de necrezut. Adesea, în lungile turnee pe care le-au întreprins prin diferitele orașe industriale ale Angliei, actorii au fost nevoiți să se oprească la cîte o fermă, să muncească acolo cîtva timp ca zileri pentru a putea strînge bani să repete o nouă piesă. Există o tradiție a spectacolului popular, propriu clasei muncitoare engleze, care se manifestă cu putere mai ales după revoluția industrială: tradiția spectacolului de music-hall. Aceste spectacole capătă de-a lungul anilor forme de artă autentică, niveluri de expresivitate scenică de înaltă școală, datorită și unor generații întregi de străluciți interpreți ai genului. În acest gen de spectacol o anumită calitate a umorului, un anumit spirit al dialogului, specific britanic, sînt valorificate cu succes în cele mai multe din mizanscenele Workshop-ului de către regizoarea Joan Littlewood. În cele mai multe din montările sale abundă formele populare de expresie scenică. Dansul, muzica, pantomima se amestecă cu dialogul, subliniindu-i sensurile, și în aceste forme de prezentare publicul este angajat total în spectacol, între sală și scenă dispărînd distanțele. Stilul acestei echipe teatrale este perfect ilustrat în montarea piesei *Ostaticul* de autorul irlandez Brendan Behan. Workshop-ul, teatrul care se adresează maselor vorbindu-le despre realitățile lor curente, își pune scena la dispoziția tinerilor scriitori autohtoni și joacă deopotrivă, pentru același public muncitoresc, piese din marele repertoriu clasic universal: Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Cehov, Ibsen, Balzac, B. Shaw și Sean O'Casey sînt autorii jucați de predilecție aici.

Este cunoscut, de pildă, succesul înregistrat de acest teatru cu spectacolul *Macbeth*, în cadrul turneului întreprins în Uniunea Sovietică. Discutabil din punct de vedere al plasării acțiunii într-un cadru istoric care depășește epoca lui Shakespeare (personajele purtau costume specifice sfîrșitului secolului trecut), spectacolul a fost apreciat pentru mesajul său contemporan, antirăzboinic, mesaj care exprimă atitudinea combativă, înaintată, a colectivului sub conducerea regizorului Howard Goorney. Un succes răsunător a obținut Teatrul Workshop la festivalul internațional de la Teatrul Națiunilor în 1956, jucînd o versiune scînteietoare de vervă satirică a ***Bravului soldat Șveik.***

CUM SE EXPLICĂ SUCCESUL LUI PICCOLO TEATRO

Problema legăturii teatrului cu masele, problema repertoriului și a mizanscenei capătă o rezolvare specifică la Teatrul Piccolo din Milano. Fenomenul teatral contemporan se bucură aici de o explicare științifică mai largă, de un suport filozofic materialist mult mai ferm. Teatrul acesta se mărturisește legat de realitatea istorică și estetică a timpului nostru și își definește misiunea socială în opoziție cu realizările pseudoartei burgheze. Teatrul Piccolo se declară împotriva divertismentului gratuit și pentru un repertoriu al marilor probleme sociale. Preferințele teatrului merg către Shakespeare, Cehov, Gorki, și mai ales către Brecht. Regizorul teatrului, Giorgio Strehler, se vădește un adept al „teatrului conștient“, al teatrului care se bazează pe ascuțita putere de înțelegere a publicului. În montările sale se remarcă permanent efortul de a face înțelese spectatorului semnificațiile actuale ale operei prezentate, sau, cum spune Strehler, de a face evidentă prin spectacol înțelegerea a două momente istorice: a aceluia în care a fost scrisă opera și a aceluia în care ea este oferită publicului. Pe această înțelegere a spectatorului se bazează regizorul cînd pune în scenă *Coriolan, Opera de trei parale, Slugă la doi stăpîni,* sau *Azilul de noapte.* Permanenta raportare a operei la posibilitățile de creație ale teatrului și, în același timp, la posibilitățile de înțelegere ale publicului reprezintă principala trăsătură stilistică a regiei de la Piccolo Teatro.

Se știe că Italia nu este o țară de veche tradiție regizorală. La data cînd faima lui Stanislavski, Craig sau Reinhardt străbătea lumea, în Italia mai stăruia încă domnia „marelui actor“ (Il capocomico). Funcția de regizor a apărut mult mai tîrziu și a fost recunoscută oficial odată cu înființarea lui Piccolo Teatro, adică în 1947, consacrarea ei făcîndu-se tot aici. Orientarea generală a mișcării regizorale italiene este la ora actuală influențată, în bună măsură, de activitatea acestui teatru. El duce o politică generală perseverentă și riguroasă cu privire la formarea publicului, la atragerea lui către teatru. Astăzi există în Italia un grup de regizori talentați, în general de orientare realistă, unii dintre ei fiind în același timp actori sau dramaturgi, sau și una și alta. Activitatea multilaterală a lui Eduardo De Filippo, ca dramaturg, actor, regizor se cunoaște. Este unul dintre oamenii de teatru compleți din Italia, bucurîndu-se de adeziunea unui public larg, datorită rădăcinilor populare, nealterate, ale artei sale de certă valoare realistă. Orazio Costa la Roma, Luchino Visconti la Milano, Eduardo De Filippo la Napoli, Luigi Squarzina (autor al unor piese antifasciste), alături de Teatrul Piccolo, duc aceeași susținută campanie de popularizare a marelui repertoriu în rîndul maselor. O acțiune similară întreprinde cu deosebit succes marele actor și animator Vittorio Gassman, creatorul unui imens teatru demontabil, în formă de circ, „Teatrul popular“, care poposește în importantele centre muncitorești. „Din toate părțile și dintr-o dată — așa cum spune Strehler — trebuie pornit atacul împotriva societății ostile“, societate în care artiștii Italiei sînt siliți să-și ducă mai departe activitatea.

JEAN VILAR, UN REPREZENTANT DE FRUNTE AL REGIEI PROGRESISTE FRANCEZE

În Franța, reprezentant de frunte al regiei progresiste este Jean Vilar, directorul T.N.P.-ului. În Palatul Chaillot, teatru cu 2.500 de locuri, se joacă *Cidul* și *Ruy Blas, Don Juan* și *Richard al II-lea* și se creează condiții specifice pentru vaste audiții de piese clasice. La T.N.P., se joacă de asemenea Pirandello, Alfred Jarry și Bertolt Brecht și se creează în sală condiții specifice de participare, de atenție, de atitudine activă față de spectacol. Sînt cunoscute faimoasele spectacole, urmate de discuții cu publicul muncitoresc din foburgurile Parisului, unde T.N.P.-ul își desfășoară sistematic spectacolele sale. Jean Vilar a format prin T.N.P. un public nou, esențialmente diferit de publicul burghez obișnuit, un public larg deschis poeziei dramatice și în același timp disponibil pentru fenomenul de „demistificare“ a imaginii scenice; un public în acțiune, pe măsura „teatrului unanim și actual“, cum se intitulează T.N.P.-ul. În 1949, Jean Vilar nota într-un număr din „La revue théâtrale“: „Actualitatea teatrului e guvernată de pasiunea de a cunoaște adevărul; cunoașterea realității confirmă încrederea în noi înșine, în justețea judecății noastre“. Teatrul—mijloc de cunoaștere a realității ilustrează o primă fază a esteticii lui Vilar, pentru ca, zece ani mai tîrziu, într-un număr din „Théâtre populaire“, să numească teatrul „O școală a revoltei“. Teatrul deci nu mai este un simplu mijloc de cunoaștere a realității, ci și o armă de îndreptare a ei, un mijloc de canalizare a revoltei spre acțiune. E un stadiu nou de evoluție, de maturizare a ideologiei sale și, ca un ecou în practica teatrală, Vilar montează cu un enorm succes *Mutter Courage*, iar recent obține un adevărat triumf cu spectacolul antifascist *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Se remarcă în toată activitatea regizorală a lui Jean Vilar preocuparea susținută de a crea spectacole actuale, de a reda satirei dimensiunea epocii noastre, de a face dintr-o piesă strict demonstrativă un spectacol viu, de a dezbăra de „tradiție“, printr-o viziune novatoare, texte care la lectură lasă o impresie de învechit și uzat.

Toată creația lui Vilar se caracterizează prin acest spirit nou de interpretare a mesajului dramatic, prin noutatea permanentă a formulei cu care își rezolvă mizanscenele. Atracția pe care o exercită asupra maselor spectacolele puse în scenă de Vilar reprezintă un fenomen recunoscut. Personalitatea acestuia s-a contopit cu activitatea teatrului, încît astăzi este foarte greu să pronunți T.N.P. fără să-ți vină imediat în minte cuvîntul-reflex Jean Vilar.

Există în Franța o tradiție a teatrului popular, există o tradiție de regie progresistă. Sînt cunoscute marile spectacole populare ale lui Firmin Gémier, e cunoscută de asemenea activitatea novatoare a *Cartelului*, contribuția efectivă la dezvoltarea regiei mondiale a lui Jacques Copeau, Dullin, Baty, Jouvet și Pitoëff. Alături de Vilar, tradiția aceasta este dusă mai departe cu hărnicie și de alți regizori progresiști ai Franței. Dintre aceștia, numele lui Roger Planchon se impune în ultima vreme atenției. Activitatea sa la Teatrul Popular din Villeurbanne, concepțiile sale cu privire la funcția activă a publicului („noi nu lucrăm pentru public, noi lucrăm *cu* el“) și mai ales reușitul spectacol cu *Suflete moarte* după Gogol, pus în scenă în stagiunea trecută, i-au creat în Franța o anume popularitate. Activitatea artistică a lui Planchon este vizibil influențată de ideile teatrului brechtian.

De altfel, asemenea lui Planchon, mulți oameni de teatru din Occident socotesc teatrul și estetica brechtiană drept călăuză sigură în activitatea lor viitoare. „Nu sîntem brechtieni, nu sîntem fanatici, dar Brecht este un fapt capital în teatrul de astăzi și noi trebuie să ținem cont de acest lucru, să încercăm să facem în așa fel ca din aceasta să profităm toți“ — declară conducătorii lui Piccolo Teatro: Paolo Grassi și Giorgio Strehler, iar Vilar, care a impus atenției teatrul lui Brecht, își reproșează lipsa de a nu-l fi jucat în întregime pînă la această dată.

Teatrul lui Brecht și metoda sa de creație s-au născut ca un protest împotriva teatrului burghez decadent și au la bază ideea progresistă, revoluționară, după care „estetica și morala noastră izvorăsc din nevoile luptei noastre“.

Metoda de creație scenică a lui Brecht este cu totul diferită de cea a lui Stanislavski. Noua tehnică de distanțare — opusă celei de trăire și identificare a actorului cu personajul — și formula teatrului epic — opusă teatrului dramatic — au provocat în ultimii ani vii dispute în mijlocul oamenilor de specialitate, au incitat la discuții în presă și delimitări de poziții în viața teatrală contemporană.

ADEPȚI AI LUI STANISLAVSKI PE TOATE MERIDIANELE

Metoda lui Stanislavski are adepții săi entuziaști. Despre evidența actualității „sistemului“ vorbesc în primul rînd oamenii de teatru din Statele Unite. Metoda începe a fi pusă în practică aici încă din anii 1930, la Group Theatre, o companie teatrală cu un colectiv de creație permanent, condusă de Cheryl Crawford, Lee Strassberg și Harold Clurman. Spectacole ca: *Oameni în alb* de Kingsley și *Golden Boy* de Clifford Odets, realizate după „sistem“, fac epocă pe Broadway și numărul adepților crește. Iau naștere numeroase școli teatrale și studiouri în care metoda este experimentată cu rezultate evidente. Proprie pentru Statele Unite este forma de învățămînt denumită „Actor's Studio“, ce funcționează în plin centrul New York-ului. Elevii sînt triați prin audieri succesive și rămîn în studio pe aceeași treaptă de învățămînt, deopotrivă actori consacrați și debutanți în teatru. Toți aceștia devin membri pe viață ai studioului, cu dreptul de a reveni în răstimpuri să-și îmbogățească pregătirea. Învățămîntul nu e organizat pe cicluri, nu există o suită în prezentarea materialului de studiu. În fiecare ședință însă au loc discuții asupra exercițiului prezentat de unul din elevi. Conducătorii studioului, Elia Kazan, Lee Strassberg și C. Crawford, împreună cu o seamă întreagă de scriitori, oameni de teatru, critici, comentează experimentul și conchid asupra discuțiilor. „Actor's Studio“ se bucură de o reputație internațională, iar „sistemul“ e socotit în Statele Unite drept „gramatica actorului“. Legătura „sistemului“ cu practica efectivă e mai greu de urmărit însă.

Un regim excesiv de taxe asupra spectacolelor din centrul New York-ului, o avalanșă de piese comerciale ce inundă piața teatrală americană determină un fenomen asemănător celui cunoscut de Vestul european. Apar acele formații „Off Broadway“, acele teatre mici la periferia orașului, în care se joacă Cehov, Gorki, Ibsen, Shaw, Miller și alții. Pe o astfel de scenă improvizată s-au jucat la New York *Trei surori, Livada de vișini, Unchiul Vania* (cu Franchot Tone în rolul lui Astrov). În școli și în aceste studiouri metoda lui Stanislavski își verifică permanent valabilitatea. Se știe că de curînd regizorul sovietic Zavadski a fost invitat în S.U.A. să țină o serie de lecții practice în legătură cu „sistemul“ și să lucreze la montarea unui spectacol.

În Europa, unul dintre cei mai entuziaști adepți ai lui Stanislavski a fost Jacques Copeau. În prefața la ediția franceză a volumului *Viața mea în artă*, Copeau aduce un omagiu de recunoștință „scumpului său maestru, al cărui cuvînt l-a instruit și al cărui exemplu l-a susținut“. Mai tîrziu, după Copeau și după epoca glorioasă a Cartelului, preocupările de regie, după cum s-a văzut, se îndepărtează de școala realistă a lui Stanislavski. Ideile acestuia influențează însă formația marilor actori. Jean-Louis Barrault de pildă, deși partizan al „teatrului total“ al lui Claudel, se declară admirator al „sistemului“. La fel în Anglia, Laurence Olivier, Michael Redgrave și John Gielgud, interpreți ai întregului repertoriu cehovian, ca și ai operelor lui Shakespeare. În studioul experimental de pe lîngă Old Vic, în studiourile elvețiene, în școlile de artă teatrală ale Suediei, „sistemul“ constituie baza programei de învățămînt artistic. La Roma și la Zürich, în Japonia, în Mexic și la New York sînt tipărite și difuzate în largi tiraje studiile lui Stanislavski despre regie și arta actorului. În Uniunea Sovietică și în țările de democrație populară succesele regiei actuale se înalță pe acest fundament ideologic. Sînt de necontestat valoarea și valabilitatea „sistemului“. Discuțiile aprinse din U.R.S.S. asupra „sistemului“ au scos în evidență caracterul viu, creator, al acestuia, necesitatea dezvoltării sale creatoare pe baza principiilor elaborate de Stanislavski, el însuși un perseverent luptător pentru dezvoltarea și perfecționarea „sistemului“. Și chiar dacă preferințele anumitor oameni de teatru merg către ideile teatrului brechtian, o certitudine se degajă totuși cu putere din această scurtă privire de ansamblu asupra regiei contemporane. Pentru reprimarea emoției sau pentru trăirea ei, pentru participare sau pentru identificare, pentru Brecht sau pentru Stanislavski, pentru una din aceste două laturi ale alternativei, sau pentru o îmbinare artistică a celor două metode, urmează să se decidă unii sau alții dintre reprezentanții regiei mondiale.

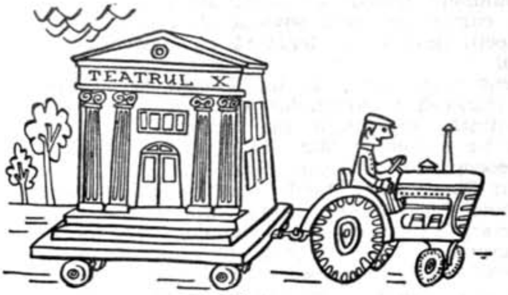
În esență, cele două metode urmăresc același scop: comunicarea, prin intermediul artei scenice, a unui mesaj înaintat, revoluționar, publicului de oameni ai muncii, educarea acestui public în spiritul ideilor înaintate ale timpului nostru. Lupta principală care se desfășoară în prezent pe arena mondială a teatrului nu este între brechtieni și stanislavskieni, ci între promotorii teatrului realist, pus în slujba omului și a năzuințelor spre fericire și progres, și matadorii teatrului antirealist, antiumanist, expresie a angoaselor unei societăți în descompunere și a gustului pervertit al unui pumn de afaceriști.

Legile istoriei arată limpede perspectiva dezvoltării societății. Viitorul este al teatrului realist, al teatrului pus în slujba poporului și a năzuințelor lui progresiste.

D-ALE TEATRULUI

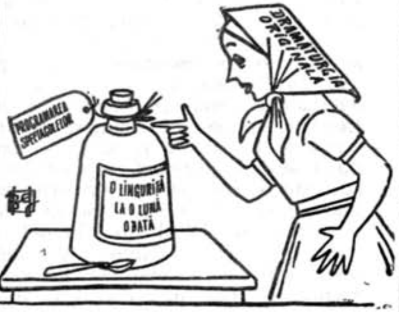
DESENE DE BENEDICT GÂNESCU

Din cauza montărilor prea mari și complicate, unele spectacole nu pot fi prezentate în deplasări

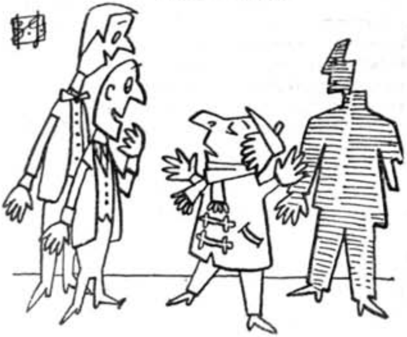


Soluție !

Unele teatre nu programează judicios piesele din dramaturgia originală

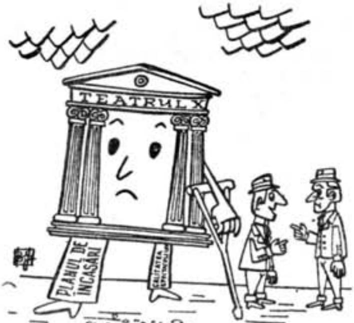

DRAMATURGIA ORIGINALĂ
PROGRAMAREA SPECTACOLELOR
O LINGURIȚĂ LA O LUNĂ ODATĂ

Unii autori refuză orice discuție cu privire la îmbunătățirea textului



— Eu nu văd, tovarășe, ce-i lipsește textului meu !

Mai sînt teatre în care lipsește grija pentru calitatea artistică a spectacolelor


TEATRUL X
PLANUL DE ÎNCASĂRI
CALITATEA SPECTACOLELOR

— Planul de încasări a fost depășit și totuși, teatrul șchioapătă.

TEATRUL MUNICIPAL

PREZINTĂ :

În sala „Matei Millo“ :

PASSACAGLIA

de TITUS POPOVICI

cu JULES CAZABAN, artist al poporului, ILEANA PREDESCU, FORY ETERLE, artist emerit, LAZĂR VRABIE, MIHAI MEREUŢĂ, GH. GHIŢULESCU, VASILE BOGHIŢĂ

Regia şi decoruri :
LIVIU CIULEI, artist emerit

* * *

ÎNTOARCEREA

de MIHAI BENIUC

cu ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU, artist emerit, G. MĂRUTZĂ, artist emerit, ILEANA PREDESCU, SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat

Regia :
ION OLTEANU

Decoruri :
GH. ŞTEFĂNESCU

În sala „Filimon Sîrbu“ :

MENAJERIA DE STICLĂ

de TENNESSEE WILLIAMS

cu LUCIA STURDZA BULANDRA, artistă a poporului, OCT. COTESCU, LUCIA MARA, SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat

Regia :
DINU NEGREANU, laureat al Premiului de Stat

Decoruri :
LIVIU CIULEI, artist emerit

* * *

UN STRUGURE ÎN SOARE

de LORRAINE HANSBERRY

cu ANA NEGREANU, VALLY VOICULESCU, VICTOR REBENGIUC, MIRCEA ALBULESCU, ANCA VEREŞTI, BEATE FREDANOV, artistă emerită, NASTASIA ŞOVA, DUMITRU ONOFREI, DINU DUMITRESCU, VASILE FLORESCU, DUMITRU DUMITRU, N. BOTEZ, P. VASILESCU, ADRIAN GEORGESCU

Regia :
LUCIAN PINTILIE

Decoruri :
N. SAVIN

Costume :
ELENA FORŢU

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

STAGIUNEA 1960—1961

În repertoriu:

SALA COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale
Regia: Sică Alexandrescu
Învierea, dramatizare după Lev Tolstoi
Regia: Vlad Mugur
Cuza Vodă de Mircea Ștefănescu
Regia: Sică Alexandrescu
Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov
Regia: Radu Beligan
Cidul de Corneille
Regia: Mihai Berechet
Regele Lear de W. Shakespeare
Regia: Sică Alexandrescu
A treia, patetica de N. Pogodin
Regia: Moni Ghelerter
Tragedia optimistă de Vs. Vîșnevski
Regia: Vlad Mugur
Apus de soare de B. Delavrancea
Regia: M. Zirra
Discipolul diavolului de G. B. Shaw
Regia: Al. Finți
Cînd scapătă luna de Horia Stancu
Regia: Vlad Mugur
Oameni care tac de Al. Voitin
Regia: Mihai Berechet
Siciliana de Aurel Baranga
Regia: Sică Alexandrescu
Anna Karenina după L. Tolstoi
Regia: Moni Ghelerter

SALA STUDIO

Năpasta de I. L. Caragiale
Regia: Miron Niculescu

Parada de Victor Eftimiu
Regia: Mihai Berechet

Titanic Vals de Tudor Mușatescu
Regia: Sică Alexandrescu

Bădăranii de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Maria de Vasile Iosif
Regia: Moni Ghelerter

Tartuffe de Molière
Regia: Ion Finteșteanu

Surorile Boga de H. Lovinescu
Regia: Moni Ghelerter

Hangița de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Dezertorul de Mihail Sorbul
Regia: Miron Niculescu

Judecătorul din Zalameea de Calderon
Regia: Dinu Cernescu

Ascultă-ți inima de Al. Korneiciuk
Regia: Al. Finți

În pregătire:

Macbeth de W. Shakespeare — Regia: Mihai Berechet
Cariera de James Lee — Regia: Vlad Mugur

AGENȚIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71

I. P. 2 — c. 768

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

TEATRUL DE COMEDIE

prezintă

CELEBRUL 702

comedie de AL. MIRODAN

cu:

RADU BELIGAN, FLORIN SCĂRLĂTESCU, NICOLAE GĂRDESCU, MIRCEA ȘEPTILICI, ION LUCIAN, MIRCEA BALABAN, DEM. SAVU, AMZA PELLEA, ALEX. LUNGU, DUMITRU CHESA, NINETA GUSTI, SANDA TOMA, LILIANA ȚICĂU, ROZALIA AVRAM

Direcția de scenă:
MONI GHELERTER

Decoruri și costume:
AL. BRĂTĂȘANU

și

BURGHEZUL GENTILOM

Comedie-balet de MOLIÈRE
Traducere de VICTOR EFTIMIU

cu:

GR. VASILIU-BIRLIC, NINETA GUSTI, MIRCEA CONSTANTINESCU, DEM. SAVU, MIRCEA BALABAN, IURIE DARIE, AUREL CIORANU, VASILICA TASTAMAN, SANDA TOMA, IARINA DEMIAN, VAL. PLĂTĂREANU, AMZA PELLEA, D. RUCĂREANU, D. CHESA, MARIUS ROLEA, EUGEN CASSIAN

Direcția de scenă:
LUCIAN GIURCHESCU

Decoruri și costume:
DAN NEMȚEANU

Muzica:
PASCAL BENTOIU

Maestră de balet:
VERA PROCA

Casa de bilete: Str. Bălăceanu 2 (în spatele Poștei Centrale)
tel. 16.64.60 și Calea Victoriei 56 (Continental)

Lei 5